



HAL
open science

Regards croisés sur les systèmes de production cinématographique et audiovisuelle des zones anglophone et francophone du Cameroun (2009-2015)

Lambert Marie Ndzana Ndzana

► **To cite this version:**

Lambert Marie Ndzana Ndzana. Regards croisés sur les systèmes de production cinématographique et audiovisuelle des zones anglophone et francophone du Cameroun (2009-2015). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2020. Français. NNT : 2020PA030058 . tel-03619107

HAL Id: tel-03619107

<https://theses.hal.science/tel-03619107>

Submitted on 24 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Sorbonne Nouvelle -Paris 3
École Doctorale Arts et Médias (ED 267)

IRCAV – EA 185

Arts du spectacle

Lambert Marie NDZANA NDZANA

**REGARDS CROISÉS SUR LES SYSTÈMES DE PRODUCTION
CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE DES ZONES ANGLOPHONE ET
FRANCOPHONE DU CAMEROUN**

(2009 – 2015)

Sous la direction du Professeur Claude FOREST

Soutenue le 25 septembre 2020

Composition du jury

M. Joël AUGROS, (Professeur des universités, Université Bordeaux Montaigne)

Mme Patricia CAILLE (Maitresse de conférences, Université de Strasbourg)

M. Romuald FONKOUA (Professeur, Université Paris Sorbonne)

M. Claude FOREST (Professeur émérite, Université de Strasbourg)

Mme Giusy PISANO (Professeure des universités, ENS Louis Lumière)

Mme Ana VINUELA (Maitresse de conférences, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

REGARDS CROISÉS SUR LES SYSTÈMES DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE DES ZONES ANGLOPHONE ET FRANCOPHONE DU CAMEROUN (2009 – 2015)

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Cette thèse étudie les systèmes de production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun depuis la fermeture de la dernière salle de cinéma en 2009 à leur réouverture progressive à partir de 2015. Elle présente leur aspect socioéconomique, principalement dans deux zones symbolisant la culture héritée de la double colonisation par les Français et les Anglais au Cameroun représentées dans les régions du centre par Yaoundé et du Sud-Ouest par Buea. La ville de Yaoundé est la capitale du Cameroun et le siège des institutions, tandis que la ville de Buea est l'ancienne capitale du Cameroun à l'époque allemande et occupe une place stratégique sur un plan géographique dans la production cinématographique anglophone. À travers une enquête sur le terrain regroupant un échantillon de 65 producteurs, réalisateurs et scénaristes camerounais, les premières données scientifiques sur les plans sociologique, économique, juridique et académique du cinéma camerounais sont énoncées et analysées en précisant les spécificités de chacun des deux systèmes de production.

In fine, constat est fait de la complémentarité possible entre ces deux systèmes de production qui pourrait contribuer à la restructuration et à l'industrialisation du milieu cinématographique et audiovisuel camerounais.

Mots-clés : Cinéma francophone, cinéma anglophone, films camerounais, audiovisuel camerounais, scénariste camerounais, réalisateur camerounais, producteur camerounais, industrie cinématographique camerounaise.

CROSSED VIEWS ON THE CINEMATOGRAPHIC AND AUDIOVISUAL PRODUCTION SYSTEMS OF THE ENGLISH AND FRANCOPHONE AREAS OF CAMEROON (2009 - 2015)

ABSTRACT

This thesis studies the cinematographic and audiovisual production systems of Cameroon from the closure of the last cinema in 2009 to their continued reopening from 2015. It presents their socioeconomic aspect, mainly in two areas symbolizing the culture inherited from the double colonization by the French and the English in Cameroon represented in the Centre region by Yaoundé and the Southwest region by Buea. Yaoundé is the actual capital of Cameroon and the seat of institutions, whereas Buea is the former capital of Cameroon during the German era and occupies a strategic position in the English-speaking cinematographic production. Through a field survey bringing together a sample of 65 Cameroonian producers, directors and screenwriters combined, the first scientific data on the sociological, economic, legal and academic levels of Cameroonian cinema have been out and analyzed, highlighting the specificities of each of the two systems of production.

Ultimately, we note the possible complementarity between these two production systems that could contribute to the restructuring and the industrialization of the Cameroonian cinematographic and audiovisual sectors.

Keywords: French cinema, english cinema, cameroonian films, cameroonian audiovisual, cameroonian screenwriter, cameroonian director, cameroonian producer, cameroonian film industry.

DÉDICACE

Je dédie ce travail essentiellement à toute la communauté de cinéastes camerounais. Je pense particulièrement à mes jeunes frères et sœurs et à mes multiples étudiants motivés de pratiquer cet art noble, riche et créatif qu'est le cinéma.

J'ai une pensée spéciale et profonde envers mes trois enfants : Josué, Jonathan et Joana. Ils ont été ma motivation, mon énergie et mon soutien durant toute ma recherche parsemée d'épreuves de toutes sortes.

REMERCIEMENTS

Je tiens en toute humilité, à remercier infiniment la multitude de personnes qui ont chacune à leur niveau, contribué et soutenu ce travail. Sans toutes ces personnes, je ne serais pas arrivé au bout de cette longue et périlleuse aventure, qui m'a complètement transformé et ouvert de nouveaux horizons dans la vie.

En premier lieu mes parents, sans le soutien desquels je ne serais pas arrivé là où je suis. Un remerciement particulier à mon père, qui dès le départ a cru en moi et m'a encouragé quand j'ai décidé d'arrêter les études en terminale pour me lancer dans le cinéma, qui est ma passion. Une pensée spéciale à ma défunte maman, femme exceptionnelle, de grand cœur et très ambitieuse qui nous a quittés malheureusement très tôt. Merci papa, merci maman. Merci aussi à mes frères et sœurs pour leurs encouragements et soutiens tout au long de ma thèse.

En second lieu mes collègues, partenaires et amis, camerounais ou étrangers, qui ont accepté de participer à mon enquête et m'apporter des réponses à mes multiples questions et sollicitations.

À titre exceptionnel, je remercie mon encadreur le Professeur Claude FOREST d'avoir accepté de me suivre et de ce fait de m'avoir offert la possibilité de mener à terme cette recherche ambitieuse sans financements.

Je me permets de nommer quelques personnes par ordre alphabétique de prénoms à titre de gratitude.

- Agnès PESENTI pour ses conseils et encouragements dès le départ de ma thèse.
- Aicha THIAM pour son soutien et ses encouragements tout au long de ma thèse.
- Bernard MESSINA pour son soutien matériel, ses corrections, ses conseils et suggestions tout au long de ma thèse.
- Clément NDZANA pour son soutien matériel, ses corrections, ses conseils et échanges précieux tout au long de ma thèse.
- Damase NDZANA pour sa relecture et ses corrections en fin de rédaction de ma thèse.
- Daniel NYASSI pour son soutien matériel et ses encouragements.
- Émile BISSAÏ pour ses corrections.

- Florentin GAGOUM pour s'être porté garant pour mon logement en France.
- Francine BEKOA pour ses corrections et l'orientation au départ de ma recherche.
- François FRONTY pour ses encouragements et échanges fructueux au départ de ma thèse.
- George MADIBA et ses collègues de la direction de la cinématographie et des programmes audiovisuels du Cameroun pour la mise à ma disposition des données et des informations.
- Hélène ESSON pour ses conseils et multiples encouragements tout au long de ma thèse.
- Hellen SHIBUDA pour sa relecture.
- Jean Théophile MVOGO pour son soutien matériel, ses corrections et relectures tout au long de ma thèse.
- Jérôme MBALLA pour son soutien matériel et sa facilitation au logement en fin de ma thèse.
- Lambert NDJANA pour ses encouragements à poursuivre des études.
- Louis Martin ESSONO pour ses encouragements et son encadrement sur la méthodologie au début de ma thèse.
- Marie Suzanne ANDELA pour son soutien dans certaines démarches administratives.
- Marina RENOUF pour les relectures des textes et critiques sur mon projet de thèse.
- Mathieu NGOA pour ses conseils, relectures et encouragements.
- Roger KAMGA pour ses remarques constructives lors de plusieurs discussions sur mon sujet.
- Sandra LABRY pour sa relecture et ses corrections en fin de rédaction de ma thèse.
- Siddiki Amadou ABOUBAKARI pour s'être porté garant pour mon logement en France.
- Tayou KAMGUE pour son soutien matériel lors d'un séjour au Cameroun.
- Vincent DEVILLE pour sa relecture et ses conseils.

ÉPIGRAPHE

Il existe deux manières de voir la vie : l'une est de croire qu'il n'existe pas de miracles, l'autre est de croire que tout est un miracle.

Albert Einstein
Physicien théoricien,
Allemagne.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	19
CHAPITRE 1 L'OBJET ET LA MÉTHODE	37
CHAPITRE 2 LA PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE QUANTITATIVE.....	59
CHAPITRE 3 L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE ANGLOPHONE DU CAMEROUN	107
CHAPITRE 4 L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE FRANCOPHONE DU CAMEROUN	161
CHAPITRE 5 L'ANALYSE SOCIOSTRUCTURELLE DE LA PRODUCTION ET DE LA DIFFUSION CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES AU CAMEROUN	211
CHAPITRE 6 L'ANALYSE SOCIOÉCONOMIQUE DE LA PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE AU CAMEROUN	261
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	313
ANNEXES	329
BIBLIOGRAPHIE	451
Liste des annexes, graphiques, tableaux et cartes.....	469
INDEX DES NOMS CITÉS DES PROFESSIONNELS AFRICAINS DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL.....	479
TABLE DES MATIÈRES.....	485

LISTE DES ACRONYMES ET ABRÉVIATIONS

- ACCT** : Agence de Coopération Culturelle Technique
- ACSFF** : Art city short film festival
- ACT**: Acteur
- ADR** : Audio Digital Replacement
- AFC** : Alliance Franco-Camerounaise
- ASC** : Arts du Spectacle et Cinématographie
- APIC** : Association des Producteurs Indépendants du Cameroun
- APN** : Appareil Photo Numérique
- ARDC** : Association des Réalisateurs Documentaristes du Cameroun
- ATCA** : Association des Techniciens du Cinéma et de l'Audiovisuel
- BUCREP** : Bureau Central des Recensements et des Études de Population
- C2D** : Contrat de Désendettement et de Développement
- CAFA** : Cameroon Association for Artists, Actors and Actresses
- CAG** : Groupe d'Acteurs de Yaoundé
- CAMAC** : Cameroon Art Critics
- CAMAIR** : Cameroon Airlines
- CAMIFF** : Cameroon international film festival
- CAMSHIP** : Cameroon Shipping Lines
- CAMTEL** : Cameroon Télécommunications
- CELAV** : Cellule Audiovisuelle de Mbalmayo
- CEMAC** : Communauté Économique et Monétaire de l'Afrique Centrale
- CFI** : Canal France International
- CFI** : Cameroon Film Industry
- CFPA** : Centre de Formation Professionnelle en Audiovisuelle de la CRTV
- CFCE** : Centres de Formalité de Création des Entreprises
- CGI** : Code Général des Impôts
- CM** : Court Métrage
- CMC** : Cameroon Music Corporation

CMTV : Chillen Media Television
CNA : Cinéma Numérique Ambulant
CNC : Centre National de la Cinématographie
COM : Communication
CRTV : Cameroon Radio Television
CTV : Cameroon TeleVision
DCPA : Direction de la Cinématographie et des Programmes Audiovisuels
DOC : Documentaire
DOP : Director Of Photography (Directeur de la photographie)
DRAC : Direction Régionale des Affaires Culturelles
DSF : Déclaration Statistique et Fiscale
DUT : Diplôme Universitaire de Technologie
DVD : Digital Versatile Disc
EICAR : École nationale supérieure des métiers de l'image et du son de Paris
EN : Anglophone
ETS : Établissement
F : Femme
FALSH : Faculté des Arts, Lettres et Sciences Humaines
FCFA : Franc de la Communauté Financière Africaine
FECAPAC : Fédération Camerounaise des Professionnels de l'Audiovisuel et du Cinéma
FEMIS : École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son
FESPACO : Festival Panafricain du Cinéma et de la télévision de Ouagadougou
FICIB : Festival International du Cinéma Indépendant de Bafoussam
FFF : Fako film Festival
FODIC : Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique
FR : Francophone
GE : Grande Entreprise
GICAM : Groupement Inter Patronal du Cameroun
H : Homme
HESCALE : Histoire, Économie, Sociologie des Cinémas d'Afrique et du Levant
HITV : Hi Television
IFC : Institut Français du Cameroun

IFCPA : Institut de Formation et de Conservation du Patrimoine Audiovisuel

IDHEC : Institut Des Hautes Études Cinématographiques

INA : Institut National de l'Audiovisuel

INS : Institut National de la Statistique

INSEE : Institut National de la Statistique et des Études Économiques

IPAVR : Institut Pédagogique à Vocation Rurale

ISAC : Institut Supérieur de l'Audiovisuel et du Cinéma

ISCAC : Institut Supérieur de formation aux métiers du Cinéma et de l'audiovisuel de
l'Afrique Centrale

LM : Long métrage

LMD : Licence-Master-Doctorat

LNI : Lambert Ndzana International

MAE : Ministère des Affaires Étrangères

ME : Moyenne Entreprise

MINAC : Ministère des Arts et de la Culture

NAF : Nomenclature d'Activité Française

NAGCAM : National Actors Guild of Cameroon

OCAPAC : Organisation Camerounaise des Professionnels de l'Audiovisuel et du Cinéma

OIF : Organisation Internationale de la Francophonie

PAD : Prêt à diffuser

PCA : Président du Conseil d'Administration

PE : Petite Entreprise

PGC : Producers Guild of Cameroon

PM : Production Manager

PROD : Producteur

PUB : Publicité

RADO : Rencontres Audiovisuelles de Douala

REAL : Réalisateur

REGIFERCAM : La Régie nationale des chemins de Fer du Cameroun

RIFIC : Rencontre Internationale du Film Court

SABC : Société Anonyme des Brasseries du Cameroun

SARL : Société À Responsabilité Limitée

SCAAP : Société Civile des Arts audiovisuels et Photographiques

SOCACIM : Société Camerounaise Civile de Musique

SOCADROM : Société Camerounaise des Droits de la Musique

SOCAM : Société Camerounaise de Musique

SOCILADRAP : Société Civile des Droits de la Littérature et des Arts Dramatiques

SOCIM : Société Civile des Droits de Musique

SCENA : Scénariste

SIC : Société Immobilière du Cameroun

SOCADRAP : Société civile du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur des arts
plastiques et graphiques

SOCILADRA : Société civile des droits de la littérature et des arts dramatiques

SONACAM : Société Nationale Camerounaise de l'Art Musical

SYNTAASTIC : Syndicat National des Travailleurs de l'Audiovisuel, des Arts du Spectacle et
des Tic

TECH : Technicien

TPE : Très Petite Entreprise

TVA : Taxe sur la Valeur Ajoutée

VEND : Vendeur

VIP : Very Important Person (personne très importante)

VOD : Video On Demand (Vidéo à la Demande)

YDE : Yaoundé

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Les disfonctionnements récurrents au sein des États africains en général et francophones en particulier, trouvent un écho dans la complexité des relations avec un ailleurs, ou *un autre* qui empêche, ou du moins ne facilite pas l'effort de se définir aussi et surtout par le prisme culturel¹.

Clément Ndzana
Scénariste, réalisateur et producteur,
Cameroun.

¹ NDZANA Clément, « Imaginaires, culture et pluralité des publics au Cameroun », dans FOREST Claude (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2020, p. 175-176.

À une période sociale récente, fonctionnait encore un principe hiérarchique cohérent : le rapport d'autorité des aînés sur les cadets reconnu dans la structure familiale et les relations de parenté. Et la société elle-même prévoyait des rites de passage qui punctuaient les différentes étapes de la vie. Le jeune homme ou la jeune fille construisait alors sa personnalité par degrés successifs : pour devenir un homme, une femme, il fallait être initié et le rite de circoncision par exemple pour les garçons était un passage obligé pour être reconnu et accepté dans la société des adultes. Aujourd'hui, le principe hiérarchique de l'ancestralité¹ est flou chez les jeunes, parce qu'ils vivent dans un contexte culturel dont les idées, les représentations et les valeurs s'enracinent dans la tradition, mais en même temps s'articulent autour d'images, de modèles et des comportements qui ne viennent plus du milieu d'origine. Il n'est de secret pour personne que les jeunes sont confrontés au dualisme culturel : tradition-modernité, qui implique de la part de ces derniers une adaptation et en même temps une maturité difficile à acquérir pour agir de façon responsable².

Lambert NDJANA (2014)

Le Cameroun est un pays situé en Afrique centrale et limitrophe de la Guinée équatoriale, du Gabon, du Congo, de la République centrafricaine, du Tchad et du Nigeria. Il a la particularité de compter plus de 240 ethnies, réparties en trois grands groupes (Bantous, Semi-Bantous, Soudanais) avec autant de langues correspondantes. Sa diversité géographique avec ses plaines et ses plateaux, ses forêts et ses savanes, fonde la particularité de son écosystème. Sur le plan religieux, on y retrouve principalement des chrétiens, des musulmans et des animistes, qui cohabitent avec une multitude d'autres confessions religieuses. En résumé, le Cameroun peut être considéré comme l'Afrique en miniature selon la description enthousiaste du géographe Jean Félix Loung³. Il partage avec

¹ Jean-Marc ELA, *Ma foi d'Africain*, Paris, Éditions Karthala, 2009, p. 39.

² Lambert NDJANA, *Il a posé sur moi ses mains. Courir avec Jean-Paul II sur les sentiers du Christ*, Yaoundé, Presses de l'Université Catholique d'Afrique Centrale, 2014, p. 27-28.

³ Jean-Félix LOUNG, *Le Cameroun : géographie, programme officiel de 1967*, Paris, France, Hatier, 1973, 96 p.

le Canada, l'exclusivité des seuls pays bilingues au monde à avoir une constitution qui prévoit l'usage du français et de l'anglais comme seules langues officielles. Le français est parlé par environ 70 % de la population contre 30 % pour l'anglais⁴.

Dans les années 1980, le Cameroun était leader dans plusieurs secteurs au sein de la sous-région Afrique centrale⁵. Parlant de transport, il possédait la première compagnie aérienne de l'Afrique noire CAMAIR⁶, la grande compagnie maritime CAMSHIP⁷ ainsi que la société de transport de chemin de fer REGIFERCAM⁸. Sur le plan alimentaire, il était autosuffisant et ravitaillait les pays voisins de la sous-région.

Coté sanitaire, les soins dans les hôpitaux étaient gratuits. En matière d'éducation, tous les étudiants bénéficiaient de bourses d'études locales. C'était également le premier pays africain à construire des logements sociaux dénommés à l'époque camps SIC⁹. Dans le secteur de la communication, le Cameroun s'était doté en 1985 de la plus grande chaîne de télévision d'Afrique subsaharienne : la Cameroun télévision (CTV). Cette télévision disposait non seulement d'une tour de onze étages, de plusieurs plateaux de production et de diffusion, mais aussi de deux salles de montage cinéma 35 mm situées au sous-sol du bâtiment. C'était un des pays de la sous-région, à posséder un grand nombre de structures cinématographiques. « Le Cameroun comptait trois (3) maisons de distribution et plus de soixante-dix (70) salles de cinéma sur toute l'étendue du territoire¹⁰ ».

Dans les années 1990-2000, après la forte crise économique due à la dévaluation du franc CFA de 1994, et les multiples programmes d'ajustement structurel (1986, 1988 et 1991), le Cameroun a sombré. La priorité de l'État est devenue celle de sortir de cette

⁴ Source du site officiel de la Présidence de la République du Cameroun [En ligne], consulté le 13 avril 2016 : <https://www.prc.cm/fr/le-cameroun/présentation>.

⁵ Guy de MONCHY et François ROUBAUD, « Cameroun : évolution économique rétrospective et perspectives macroéconomiques à l'horizon de 1995 », *Groupement d'intérêt scientifique*, 1991, p. 1-4.

⁶ La Cameroon Airlines fut créée le 26 juillet 1971 puis mutée en Cameroon Airlines Corporation (Camair-Co) en septembre 2006.

⁷ La Cameroon Shipping Lines fut créée en janvier 1983 et continue d'exister.

⁸ La régie nationale des chemins de fer du Cameroun fut créée en juillet 1947 puis privatisée en mars 1999 sous la nouvelle appellation de CAMRAIL.

⁹ La société immobilière du Cameroun fut créée en 1952 et est toujours active.

¹⁰ Annette ANGOUA NGUEA, *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, L'Harmattan, 2012, 168 p.

situation en agissant dans les secteurs prioritaires et importants dont le cinéma ne faisait plus partie¹¹.

En 1994, le Cameroun entrait dans sa huitième année de crise économique. Le contrechoc pétrolier de 1986, mais surtout le tarissement progressif des gisements à partir de 1990, enfin la chute des prix des principales matières premières exportées ont été les principaux déclencheurs de la récession. La contraction considérable des recettes publiques (divisées par deux en valeur nominale en 10 ans) a contraint le gouvernement à un ajustement drastique de l'investissement (division par cinq), de la consommation publique, puis, une fois ces possibilités épuisées, à des baisses de salaire sans équivalent dans les autres pays de la Zone Franc¹².

Dès les années 2000, l'arrivée des chaînes de télévisions privées et du numérique change le paysage de la production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun. La jeunesse, longtemps tenue à l'écart, s'approprie ce nouveau système de production qui libéralise le secteur. Des films et séries télévisées à petits budgets voient le jour. Il est vrai que, si la qualité technique n'est pas toujours au rendez-vous, l'offre s'est tout de même trouvée beaucoup plus enrichie et diversifiée¹³.

Force est de constater que la désorganisation de ce secteur d'activité, le manque de collaboration entre ses différents intervenants et les conflits d'intérêt qu'il entraîne, affectent significativement tous les pans du cinéma et de l'audiovisuel camerounais¹⁴.

Entreprendre une recherche sur l'industrie cinématographique en Afrique relève de l'exploit. S'il existe parfois des textes de loi dans certains États, on dénombre pratiquement très peu de structuration et organisation rationnelles et professionnelles. Depuis environ une vingtaine d'années, s'est développé un secteur tertiaire de la production cinématographique en Afrique avec l'arrivée du numérique. Constat est fait de la quasi-

¹¹ Samuel LELIEVRE, « Institutions et professionnels de la production des cinémas africains », *Afrique contemporaine*, 20 décembre 2011, n° 238, p. 129-130.

¹² Denis COGNEAU, Javier HERRERA, et François ROUBAUD, « La dévaluation du FCFA au Cameroun : Bilan et perspectives », *Groupeement d'intérêt scientifique*, 1995, p. 1.

¹³ Roger ODIN (dir.), *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 78.

¹⁴ Annette ANGOUA NGUEA, *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, *op. cit.*, p. 21.

inexistence de données chiffrées et scientifiques. Chaque partie prenante dissimule les chiffres et données qui pourraient pourtant servir à l'analyse de l'évolution de la filière.

Au Cameroun, aucun producteur ne dira jamais s'il a eu des bénéfices sur un film. Il encourt plusieurs risques, dont celui d'être assailli par les techniciens et comédiens qui ont contribué au projet en acceptant de travailler parfois gratuitement ou en étant sous-payés. Sans bien entendu oublier les services des impôts, toujours à l'affût d'éventuels recouvrements.

Le facteur informel et non contractuel de l'exercice des métiers du cinéma et de l'audiovisuel au Cameroun, comme dans beaucoup d'autres pays, ne contribue pas à améliorer les choses. Ainsi que l'a relevé Claude Forest¹⁵,

un travail préalable de caractérisation des filières industrielles du cinéma doit être fait avec une identification claire des différents acteurs du marché (producteurs, distributeurs, exploitants). C'est là un des préalables indispensables pour parler de l'existence d'une filière complète allant de la production à l'exploitation. Malheureusement, il n'existe aucune source, même approximative, capable de décrire l'état, même sommaire, de l'industrie du cinéma africain¹⁶.

Notre recherche s'inscrit dans la droite ligne de cette réflexion. Il semble nécessaire, sinon capital, d'aborder en premier ces questionnements relatifs au cinéma et à l'audiovisuel camerounais depuis la base. Qui dit base dit départ, prémices, commencement. Ensuite de le faire avec un regard et une approche locale, loin des multiples considérations et préjugés venus d'ailleurs. Et enfin, de ne pas tomber dans le piège ou plutôt la prétention de vouloir tout faire et tout démontrer tout seul. Les cinémas se particularisent par leurs styles et sont reconnaissables d'une civilisation à l'autre¹⁷. Il sera donc non seulement question de tout définir depuis la base, mais aussi de le faire avec une approche culturaliste et systémique.

¹⁵ Claude FOREST, *L'industrie du cinéma en Afrique : problématique générale et exemple nigérian*, [http://revue-risques.fr/revue/risques/html/Risques_90_0023.htm/\\$file/Risques_90_0023.html](http://revue-risques.fr/revue/risques/html/Risques_90_0023.htm/$file/Risques_90_0023.html), consulté le 10 juillet 2018.

¹⁶ Claude FOREST, « Réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain », *Afrique contemporaine*, 20 décembre 2011, vol. 238, n° 2, p. 123-125.

¹⁷ Paulin Soumanou VIEYRA, « Cinéma africain et pédagogie à l'image. », *R. Destribats*, 1975, vol. 3, n° 17-18, p. 19.

D'entrée de jeu, très peu de recherches ont été effectuées dans le domaine cinématographique et audiovisuel au Cameroun. Les plus connues sont celles du journaliste Jérémie Ngansop¹⁸, des universitaires Grégoire Tayou¹⁹, Annette Angoua²⁰, Honoré Fouhba²¹ et de l'animateur culturel devenu producteur de film, Florent Coulon²². Il est aussi important de noter que la plupart de ces recherches s'articulent autour d'un travail sémiotique et épistémique du cinéma camerounais. D'autres études, au-delà du Cameroun, comme celles de Ferid Boughedir²³, Olivier Barlet²⁴ et Denise Brahimi²⁵ abordent essentiellement les questions esthétiques et historiques du cinéma africain. Celles de Patricia Caillé et Claude Forest²⁶, menées au Magreb et en Afrique francophone, abordent les pratiques et usages des films dans une approche comparative.

Il existe quelques travaux récents dont ceux dirigés par les professeurs Jacques Raymond Fofie²⁷ et Claude Forest²⁸ qui touchent plusieurs autres aspects du cinéma camerounais et interrogent véritablement les habitudes de langages et pratiques dans le cinéma en Afrique subsaharienne francophone en général d'une part, et camerounais en particulier, d'autre part. Sur un autre volet, le maître de conférences Charles Soh Tatcha, auteur d'une thèse²⁹ sur le sens et le doublage cinématographique, s'est attardé à analyser et à décrire le travail d'un cinéaste camerounais en particulier : Daniel Kamwa. À travers

¹⁸ Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise*, Paris, L'Harmattan, 1988, 143 p.

¹⁹ Grégoire TAYOU, *La problématique de l'industrie cinématographique au Cameroun*, Mémoire DJG, ESSTIC, 1998, 91 p.

²⁰ Annette ANGOUA NGUEA, *op. cit.*

²¹ Honoré FOUHBA, *Les salles de cinéma au Nord-Cameroun : des implantations aux transformations*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2016, 189 p.

²² Florent COULON, « Une histoire du cinéma camerounais », *Afrique contemporaine*, 20 décembre 2011, n° 238, p. 91-105.

²³ Ferid BOUGHEDIR, *Le cinéma africain de A à Z*, OCIC, 1987, 206 p.

²⁴ Olivier BARLET, *Les cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, L'Harmattan, 2012, 439 p.

²⁵ Denise BRAHIMI, *50 ans de cinéma maghrébin*, Alger, chihab, 2010, 240 p.

²⁶ Patricia CAILLE, Claude FOREST (dir.), *Regarder des films en Afrique*, Villeneuve d'Ascq, Art du spectacle, Images et sons, Septentrion, 2017, 360 p.

Patricia CAILLE, Claude FOREST (dir.), *Pratiques et usages du film en Afriques francophones : Maroc, Tchad, Togo, Tunisie*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires de Septentrion, 2019, 292 p.

²⁷ Jacques Raymond FOFIE (dir.), *Visages du cinéma camerounais*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, 315 p.

²⁸ Claude FOREST (dir.), *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, 386 p.

²⁹ Charles SOH TATCHA, *Sens et doublage cinématographique : étude de doublage de « Gone with the wind » (David O. Selznick et Victor Fleming, 1939), d'après le roman de Margaret Mitchell, traduit et doublé en français sous le titre « Autant en emporte le vent »*, thèse de doctorat, dir. Marianne Lederer, Université de Paris 3, 1997, 550 p.

l'ouvrage *Le cinéma de Daniel Kamwa, parcours esthétique et identitaire* (2010), il présente le cinéaste et détaille son approche et sa particularité dans la réalisation et le traitement des questions sociales dans ses films.

L'opuscule de Jérémie Ngansop (1988), intitulé *Le cinéma camerounais en crise*, figure parmi les premiers ouvrages qui traitent de la problématique du cinéma camerounais. Cet ouvrage s'étend sur une analyse globale et un diagnostic de l'environnement cinématographique camerounais.

Grégoire Tayou (1999) dans son mémoire sur la *problématique de l'industrie cinématographique au Cameroun de 1990 à 1997, situation et perspectives*, parlera d'une politique publique inadéquate en matière de cinéma, d'une distribution et d'une exploitation qui ne fonctionnent pas, et de la piraterie.

Florent Coulon (2011) quant à lui, fera un état des lieux du cinéma camerounais depuis les indépendances alors qu'il était en fonction au centre culturel français de Yaoundé comme animateur culturel et responsable audiovisuel. Selon lui, « 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 territoire³⁰ ».

Annette Angoua (2012) poursuivra le diagnostic de Tayou dans son ouvrage en faisant un bilan du cinquantenaire du cinéma camerounais. Elle remettra en cause en plus des problèmes soulevés par Grégoire Tayou, l'inorganisation des différentes professions, le manque de compétitivité des films camerounais, la multiplication des langues qui entrave, selon elle, une large diffusion des films. Les diagnostics et les suggestions posés par l'ouvrage *Repenser la production cinématographique au Cameroun* d'Annette Angoua « suscitent d'avantage des interrogations auxquelles il faudrait apporter des éléments de réponse dans le cadre d'autres travaux³¹. »

Honoré Fouhba (2016) dans son ouvrage *Les salles de cinéma au Nord-Cameroun : Des implantations aux transformations* fait un retour historique sur l'histoire du cinéma au Cameroun. Il s'attarde sur la diffusion, et notamment sur les motivations réelles des politiques des années 50 qui ont justifié la création de cette multitude de salles de cinéma

³⁰ Florent COULON, « Une histoire du cinéma camerounais », *op. cit.*, p. 103.

³¹ Jean Claude MBARGA, postfacier de l'ouvrage : *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, p. 103-104.

dans le septentrion camerounais. Initialement destinées à leur fonction première qu'est le divertissement accompagné d'une rentabilité économique, elles sont rapidement devenues un outil de propagande politique pour le premier président camerounais : Ahmadou Ahidjo. Pareil pour son successeur Paul BIYA, actuel président³².

Jacques Raymond Fofie (dir. 2018) dans son ouvrage collectif *Visages du cinéma camerounais*, présente quatorze études choisies sur le cinéma camerounais, réalisées par des chercheurs camerounais, avec des approches aussi bien sociologiques, historiques, épistémiques que juridiques.

Claude Forest (dir. 2018) dans un second ouvrage collectif du groupe de recherche HESCALE³³ : *Produire des films. Afrique et Moyen Orient*, présente des contributions de chercheurs de différents pays d'Afrique et du Moyen-Orient sous des angles historiques, sociologiques et économiques.

En 2018 un autre ouvrage du même auteur : *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)* aborde les problématiques de définition de la production cinématographique et audiovisuelle en Afrique subsaharienne et les critères qui la caractérisent. Il se livre également au recensement de l'« ensemble » des longs métrages produits depuis les indépendances³⁴ et termine avec des portraits de quelques « producteurs » africains des pays concernés par sa circonscription géographique définie.

En 2019, le même auteur dans son ouvrage *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)* fournit une base de données conséquente sur les salles de cinéma en Afrique francophone, tout en présentant leur fonctionnement ainsi que les politiques commerciales et les circuits de distribution ayant existé à l'époque.

En 2020, il coordonne l'ouvrage *Festivals de cinéma en Afrique francophones*³⁵. Cet ouvrage rassemble une douzaine de contributions scientifiques traitant des festivals de cinéma de différents pays d'Afrique francophone dont le Cameroun vient en tête avec 1/3 des contributions. Cinq cas concrets de festivals camerounais (Art city short film festival,

³² Honoré FOUHBA, *Les salles de cinéma au Nord-Cameroun : des implantations aux transformations*, op. cit., p. 59.

³³ HESCALE (Histoire, Économie, Sociologie des Cinémas d'Afrique et du Levant) est un réseau de chercheurs créé en 2016. Il ambitionne de fédérer les énergies autour des questions que pose aujourd'hui la recherche sur le cinéma et la pratique des films en Afrique.

³⁴ Un total de 474 films listés et non 479 comme noté dans le tableau 3 p. 45.

³⁵ Claude FOREST (dir.), *Festivals de cinéma en Afrique francophones*, l'Harmattan, 2020, 236 p.

Cameroon international film festival, Écrans noirs, Festico et Yahra) y sont présentés et analysés dans un contexte d'un Cameroun où il n'existe pas de norme officielle qui encadre la création et le fonctionnement des festivals de cinéma.

Notre but dans cette recherche, est donc de poursuivre les travaux de nos prédécesseurs en y apportant notre contribution. Nous comptons présenter un début de recensement sur la production des films au Cameroun, à travers la production de données scientifiques fiables et authentiques, pouvant contribuer à l'éclosion de l'industrie cinématographique et audiovisuelle au Cameroun.

Dans le cadre de cette recherche, nous choisissons d'affronter la question épineuse du recensement de données sur le cinéma camerounais qui pose de grandes difficultés aux chercheurs. Notre triple casquette de technicien professionnel, formateur et chercheur est un atout. Cependant, nous ne prétendons aucunement vouloir faire un travail exhaustif ou résoudre tous les problèmes. Nous nous limiterons à un travail fondamental qui offrira des outils aux futures recherches sur le cinéma camerounais, très riche de ses particularités.

En effet, le schéma que l'on observe dans la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun semble spécifique en fonction de chacune de ses deux zones culturelles.

Un pays moins développé peut fort bien se passer de laboratoire de physique ou de chimie et utiliser les résultats de recherches faites ailleurs, alors qu'il ne peut se dispenser de recherches sur les problèmes sociaux et culturels : ici la matière à étudier est originale et elle comporte des répercussions particulières. C'est sur place qu'il faut étudier le problème et chercher la solution³⁶.

Mais avant d'aborder ces questionnements, il semble important de définir les termes de l'objet de notre étude et le contexte qui les caractérisent. Quelle est la différence entre cinéma (film) et audiovisuel (téléfilm) ? Qu'est-ce qu'un film ? Qu'est-ce qu'un producteur ? Qu'entend-on par production, distribution, exploitation ?

³⁶ Bernard LACOMBE, *Pratique du terrain : méthodologie et techniques d'enquête*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 2000, p. 330.

Les différents textes et lois des années 1980, relatifs à la production cinématographique au Cameroun, définissent les procédés et pas l'objet qu'est le film ou alors la notion de cinéma. Pourquoi cette omission ? À cette époque-là, il n'y avait pas de confusion possible entre le cinéma et la télévision, le seul support de production faisant la différence de fait. Aujourd'hui il devient nécessaire de mettre à jour les différentes définitions juridiques sur le cinéma et l'audiovisuel, ainsi que les autres aspects ayant fait l'objet d'une évolution ou d'une migration dans la diffusion et l'exploitation. Cette mise à jour sera forcément fonction de l'évolution de l'industrie et des nouveaux standards au Cameroun.

Est considéré en droit français comme film cinématographique toute œuvre d'images animées ayant obtenu un visa d'exploitation en vue de sa diffusion en salles. La juridicité de son enregistrement, et sa destination effective permettent de le distinguer d'autres œuvres de format voisin, dès lors dites audiovisuelles, et pouvant être diffusées exclusivement sur tout autre support (télévision, vidéo, internet, etc.), le film pouvant également l'être, mais en sus et généralement postérieurement à la salle³⁷.

La loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixe l'orientation de l'activité cinématographique au Cameroun. Elle décrète au chapitre 2 relatif à la production d'un film au Cameroun en son article 4 alinéa 1 que : « La production d'une œuvre cinématographique consiste, au sens de la présente loi, pour une personne physique ou morale appelée «le producteur», à prendre l'initiative et la responsabilité financière dans la réalisation de cette œuvre³⁸ ». Autrement dit le producteur est celui qui prend l'initiative et la responsabilité financière dans la réalisation d'une œuvre.

La loi n°2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins en son article 2 précise qu'une « œuvre audiovisuelle est celle constituée d'une série animée d'images liées entre elles sonorisée ou non³⁹ ».

³⁷ Claude FOREST, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Éditions L'Harmattan, 2018, p. 28.

³⁸ Ministère des Arts et de la Culture du Cameroun, *Recueil des textes juridiques du Ministère des Arts et de la Culture*, Yaoundé, Sopecam, 2016, p. 161.

³⁹ *Ibid.*, p. 199.

D'après cette même loi de décembre 1988 sus citée, en son article 2 alinéa 1 : « L'activité cinématographique se définit comme la production, la distribution ou l'exploitation de films cinématographiques, par des personnes physiques ou morales, titulaires d'une autorisation préalable délivrée dans des conditions fixées par voie réglementaire⁴⁰ ». L'alinéa 2 précise que « La production, la distribution et l'exploitation constituent des activités distinctes. Elles donnent lieu le cas échéant, à des autorisations différentes⁴¹ ».

Cet article énonce clairement et de façon précise ce que l'État camerounais entend par activité cinématographique, les trois étapes qui la constitue et les conditions liées à son exercice. Cette définition de l'activité cinématographique par l'État camerounais met aussi un accent sur le distinguo qui existe entre deux aspects qui font la confusion jusqu'aujourd'hui. Il s'agit de la distribution et de l'exploitation d'un film. Dans le passé, la production d'un film avec le support pellicule exigeait la salle de cinéma pour sa diffusion. Il fallait pour cela que le producteur passe par un distributeur qui était l'intermédiaire entre l'exploitant de la salle et lui. Le basculement au numérique a considérablement raccourci la chaîne de diffusion. Un producteur aujourd'hui, peut directement rencontrer un exploitant de salle ou alors superviser lui-même la diffusion de son œuvre en louant une salle par exemple. Ce qui est la pratique majoritaire au Cameroun.

Le chapitre 3 relatif à la distribution précise, dans son article 9 alinéa 1, que la distribution « est l'acte par lequel toute personne physique ou morale livre dans le circuit d'exploitation une œuvre cinématographique produite, acquise, cédée ou concédée, quels qu'en soient le genre et le format⁴² ». Autrement dit, le distributeur est considéré comme la personne qui livre dans le circuit d'exploitation l'œuvre acquise auprès d'un producteur.

Le chapitre 4 relatif à l'exploitation précise en son article 11 que l'exploitation est « l'acte par lequel une personne physique ou morale soit projette, soit fait projeter une œuvre cinématographique dans un lieu public, ou met cette œuvre à la disposition du

⁴⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 162.

public⁴³ ». Il poursuit en son article 12 une précision très importante relative aux trois différentes formes d'exploitation possibles à savoir :

- l'exploitation en poste fixe dans une salle de cinéma réglementaire
- l'exploitation en vidéogrammes sous forme de vente ou location de cassettes vidéo
- l'exploitation ambulante organisée occasionnellement dans un local non initialement conçu à cet effet.

Dans le cas présent de notre recherche, en considérant qu'en 2009 les salles de cinéma ont toutes fermé au Cameroun, la première forme d'exploitation en poste fixe ne s'applique pas à la période étudiée. Restent alors les deux autres formes d'exploitation à savoir, les vidéogrammes qui peuvent être assimilés à l'exploitation sur support CD ou DVD, et l'exploitation ambulante dont s'est majoritairement appropriée la jeunesse camerounaise jusqu'à ce jour.

Par conséquent, l'Assemblée nationale qui a voté ces lois en 1988 a tenu compte de la pluralité et de la complexité de la diffusion des œuvres cinématographiques au Cameroun en offrant des voies parallèles à celle conventionnelle et primordiale qu'est la salle de cinéma. Cette précision permet de se rendre compte que contrairement à un pays comme la France où la réglementation est stricte et bien établie, en matière de définition et de diffusion de film, le Cameroun suivant sa législation, autorise et encadre trois formes légales et simultanées d'exploitation des films.

L'adjectif « cinématographique » se rapportera à tout ce qui concerne le cinéma, art du spectacle considéré comme « le septième art⁴⁴ » depuis les années vingt d'après l'écrivain franco-italien et critique de cinéma Ricciotto Canudo⁴⁵. L'adjectif « audiovisuel » renverra à la combinaison du son et de l'image beaucoup plus utilisée dans le contexte de la télévision. « La zone francophone » désignera la partie du territoire camerounais dans laquelle les populations s'expriment principalement et habituellement en langue française.

⁴³ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁴ Les six autres arts classés par ordre croissant sont : l'architecture, la sculpture, les arts visuels (dessin, peinture, etc.), la musique, la littérature (dramaturgie ou poésie) et les arts de la scène (danse, théâtre, cirque, mime).

⁴⁵ Georges SADOUL, *Histoire du cinéma mondial : des origines à nos jours*, Paris, Ernest Flammarion, 1949, 721 p.

« La zone anglophone » désignera la partie du territoire camerounais dans laquelle les populations s'expriment principalement et habituellement en langue anglaise.

Au final de cette phase définitionnelle, la dénomination de « système de production cinématographique et audiovisuelle », objet de cette recherche, englobera l'ensemble des aspects organisationnels, réglementaires, techniques, artistiques, financiers, matériels et humains en relation avec les films.

Notre recherche part de trois hypothèses :

1. Les producteurs et réalisateurs de la zone anglophone pour la plupart autodidactes, ont développé des compétences sur la production des films à budgets très réduits et leur marketing sur le modèle nigérian.
2. Les producteurs et réalisateurs de la zone francophone dont beaucoup sont formés en cinéma et audiovisuel dans les structures professionnelles, ont développé des compétences dans le montage des dossiers de financement pour la production des films à budgets élevés sur le modèle du système français.
3. Ces deux approches pourraient être complémentaires et contribuer à l'amélioration, la structuration et l'industrialisation de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun.

En effet, il est question pour nous d'intervenir au niveau de l'analyse des systèmes de production cinématographique et audiovisuelle des régions francophone et anglophone du Cameroun, du point de vue de la production, de la réalisation et de l'écriture de scénario. Le but étant de comprendre, d'apporter des éléments de réponses et de proposer des solutions aux dysfonctionnements observés. Cela passe par le recensement et l'analyse des données et des besoins d'une part, et la proposition d'une méthodologie englobant techniques, outils et stratégies pouvant contribuer à la résolution des problèmes observés, d'autre part.

Nous avons élaboré notre échantillon quantitatif de films longs et courts métrages d'après plusieurs sources : fichiers ministériels, internet, DVD en vente, sélections de festivals, etc. De ce recensement qui a duré près de deux ans, s'est effectué un premier tri et une catégorisation de films. Ensuite nous l'avons complété et enrichi en nombre de films grâce à l'enquête quantitative réalisée sur le terrain. Enfin nous avons réalisé des typologies

et des regroupements en fonction du lieu, du sexe, de l'année de production et des sociétés de production pour une enquête qualitative.

Pour mener à bien notre travail, nous avons opté pour une circonscription de l'espace et du temps. Elle concerne principalement les deux zones symbolisant la culture française et anglaise au Cameroun, représentées dans les régions du centre par Yaoundé, et du Sud-Ouest par Buea. La ville de Yaoundé est la capitale du Cameroun et le siège des institutions. Tandis que la ville de Buea est l'ancienne capitale du Cameroun à l'époque coloniale et occupe une place stratégique sur un plan géographique dans la production anglophone. La période choisie va de 2009 à 2015. C'est une période de repositionnement des données technologiques. Elle peut être lue comme stratégique pour la (re) projection du cinéma au Cameroun. Avant cette période, le système formel de distribution et d'exploitation de film n'était pas accessible aux jeunes cinéastes. Précisons que 2009 correspond à la fermeture de la dernière salle de cinéma de la zone francophone, le cinéma Le Wouri⁴⁶ dans la capitale économique Douala. L'année 2015 correspondant à l'ouverture de la première salle de cinéma privée de la région anglophone : The W (140 places assises) d'une part, et la réhabilitation de la salle Sita Bella (165 places assises) dans la zone francophone par le ministère des Arts et de la Culture d'autre part.

Notre recherche s'articule en six chapitres. Le premier décrit l'objet et la méthode. Dans cette partie il est question d'expliquer nos choix et motivations. Cela part de l'approche de départ, en passant par le choix des acteurs et enfin, des lieux d'études. Cette circonscription de notre recherche est indispensable pour éviter de survoler des aspects importants, pouvant intervenir à tous les niveaux de l'étude. De plus, la méthode utilisée est capitale parce qu'il faut trouver une approche qui permette de recueillir des données scientifiques fiables et crédibles de la part des acteurs du secteur souvent peu collaboratif. À ce niveau, notre double expérience de professionnel et d'enseignant a été fort utile. Il faut dire de prime abord, qu'il existe beaucoup de susceptibilité au sein de la grande famille du cinéma au Cameroun. Le fait également de financer notre thèse à fonds propres nous a contraint à mettre en place une méthodologie rigoureuse pour valoriser tout instant, lors de nos enquêtes de terrain, en allant à l'essentiel pour obtenir des résultats significatifs.

⁴⁶ Le cinéma le Wouri est l'une des salles mythiques du Cameroun. Doté de 880 places assises, il a accueilli beaucoup de projections cinématographiques et événements culturels de façon continue jusqu'à sa fermeture définitive le 19 janvier 2009. Sa destruction suivra le vendredi 30 mars 2018.

Le second chapitre se consacre entièrement à la présentation des résultats de notre enquête de terrain. Cette enquête quantitative qui s'est tenue sur une période de trois mois, révèle pour la première fois des données scientifiques en ce qui concerne le cinéma et l'audiovisuel camerounais. À travers huit rubriques correspondant aux huit parties de cette enquête, sont présentés et analysés plusieurs graphiques et chiffres qui commencent à lever le voile sur le cinéma et l'audiovisuel camerounais, tenus jusqu'à lors à l'écart d'un certain nombre de travaux scientifiques à cause de leur opacité et du manque de statistiques. Ce travail a été possible grâce à la participation motivée et sincère des principaux concernés que sont les cinéastes camerounais à qui nous adressons un grand merci.

Les troisième et quatrième chapitres quant à eux, présenteront l'environnement spécifique du milieu cinématographique et audiovisuel du Cameroun dans les deux zones étudiées. Sont décryptés ici, les facteurs historiques, culturels et actuels qui permettent de comprendre la genèse du cinéma dans la zone francophone et la zone anglophone du Cameroun. Cette démarche s'opère principalement au travers d'entretiens avec des personnes de référence et autres personnalités qui ont marqué l'histoire du cinéma camerounais. C'est le cas de quelques aînés et doyens comme Blaise Nomo Zanga (Chef de service de la cinématographie au ministère de la Culture en retraite), Daouda Mouchango (ancien PCA de la société des droits d'auteur et droits voisin du Cameroun), Barry Olivier Amayen (directeur de la photographie indépendant), Louis Paul Ntsa Teme (cadreur et directeur photo ayant travaillé aussi bien avec la pellicule que le numérique) et Pomboura Zenabou (scripte à la télévision nationale) de la zone francophone. Ils ont tous vécu la transition entre la pellicule et le numérique. Par contre, les précurseurs du cinéma de la zone anglophone de Buea sont pour la plupart plus jeunes. Il s'agit, entre autres, de Mfuh Ebenezer (réalisateur, producteur), Victor Njiforti (réalisateur, producteur), Émile-Aimé Yibain dit « Ancestor » (cameraman devenu directeur photo), Simon Gobina (enseignant à l'Université de Buea), Etienne Nkwain Chiambah (gérant d'une télévision privée à Buea), Rene Ettat Tabot (directeur artistique et producteur dans une agence de communication à Douala), Anthony Kamwa (scénariste, réalisateur) pour ne citer que ceux-là. Il y a lieu de noter l'absence de femmes cinéastes dans cette liste.

Ces deux chapitres symétriques dans leur structure, permettront également de mener une réflexion sur la spécificité de chacun des systèmes de production des zones francophone

et anglophone du Cameroun. L'enquête quantitative est essentielle pour cette étape. Elle fournit des données statistiques fiables sur la production et l'évolution de celle-ci dans chacune des zones, ainsi que les différents acteurs qui interviennent dans ces productions. À travers une observation directe, nous nous rendons compte que les pratiques et l'organisation du travail dans le cadre des productions diffèrent en fonction de chaque zone. La question du public intervient à cette étape. Il faut reconnaître qu'un film n'a pas lieu d'exister s'il n'est pas regardé par le public qui est sa cible principale.

Le cinquième chapitre de notre recherche aborde dans les détails une analyse sociostructurelle de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun, en prenant en compte et en croisant les spécificités dans chacune des zones étudiées. Nous analysons premièrement la structuration de la filière en évoquant la chaîne de production d'un film au Cameroun, ainsi que les structures qui interviennent dans la formation et la diffusion. Deuxièmement nous parlons de l'organisation de la filière. Dans cette partie, en nous inspirant de l'existant et des pratiques dans les deux zones, nous évoquons la question du droit d'auteur avec un aperçu sur son historique au Cameroun.

Le sixième chapitre propose une analyse socioéconomique de la production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun. Il part du recensement des besoins dans les deux zones étudiées aux stratégies mises en place par les différents acteurs pour diffuser leurs films, en passant par le financement de la filière. Les responsabilités de l'État ainsi que des diffuseurs et des cinéastes sont abordées. Un système ne pouvant fonctionner que si chaque acteur apporte du sien.

Comme le disait Gaston Kaboré, ancien secrétaire général de la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes), « Si la première responsabilité des professionnels est de faire des films, la deuxième est d'organiser la profession. Et cela en commençant au niveau le plus bas, en faisant du lobbying pour amener à des prises de décisions favorables au développement de l'industrie africaine⁴⁷ ». Il apparaît nécessaire que soit mise en place une

⁴⁷ Entretien avec Gaston KABORE, Histoire de la FEPACI, dossier de Monique MBEKA PHOBA, Africultures, juin 2006.

réelle communication et un système de fonctionnement non seulement entre cinéastes, mais aussi entre les politiques et les cinéastes⁴⁸.

⁴⁸ Jean-Baptiste TIEMELE, « Le cinéma africain en circuit fermé », *Présence Africaine*, 2004, vol. 170, n° 2, p. 99 - 101.

CHAPITRE 1 **L'OBJET ET LA MÉTHODE**

Le cinéma est à la fois un art, une science et une industrie. La maîtrise parfaite de tous ces aspects demande beaucoup de temps¹.

Louis Baltazar Amadangoleda
Réalisateur,
Cameroun.

¹ Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise, op. cit.*, p. 128.

Introduction

Toute recherche en thèse nécessite dès le départ une définition de l'objet d'étude et de sa méthodologie. Dans le cas présent, il est question d'aborder la discipline des arts du spectacle et plus précisément le cinéma et l'audiovisuel. L'objectif a été de recueillir des données quantitatives et qualitatives sur la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun (2009-2015). Le traitement et l'analyse de ces données obtenues nous ont permis par la suite d'étudier les systèmes de production des zones anglophone et francophone du Cameroun.

Nous avons effectué trois enquêtes de terrain :

Une première de mars 2016 à février 2018, avant de démarrer notre recherche proprement dite. Elle a consisté à recenser quantitativement les productions cinématographiques et audiovisuelles camerounaises de tous genres, ainsi que les acteurs intervenant dans ces productions. C'était pour nous le lieu de défricher préalablement cette forêt vaste et touffue que constitue l'environnement de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun.

Une seconde enquête de terrain, précédée des entretiens avec plusieurs panels¹, a concerné l'enquête quantitative sous forme de questionnaire². Elle a eu une durée de quatre mois et s'est déroulée de septembre à décembre 2018. Constituée d'un échantillonnage de 65 cinéastes camerounais, cette enquête quantitative visait d'une part, à recueillir et/ou confirmer des informations les plus exhaustives et précises possibles sur les films de fiction courts et longs métrages, produits par les Camerounais principalement dans la période de notre étude qui est 2009-2015. Ces informations concernent notamment le titre du film, son type, sa durée, son année de production, son budget, sa diffusion et la société de production, ainsi que toutes les informations sur les producteurs réalisateurs et scénaristes desdits films, qui constituent le trio détenteur des droits du film. D'autre part, à comprendre l'environnement social, technique, juridique et économique qui encadre l'exercice des métiers du cinéma et de l'audiovisuel au Cameroun.

¹ Cf. annexes 1 et 2 : protocole entretien des panels en anglais et en français.

² Cf. annexes 3 et 4 : questionnaires en anglais et en français.

À la suite de cette seconde enquête, a suivi une troisième, qualitative³ cette fois, qui regroupait des personnes ressources pouvant évoquer le passé du cinéma camerounais à travers son organisation administrative, sociale et économique par le biais de ses différents intervenants. Cette troisième enquête de terrain a également duré quatre mois comme la seconde enquête et s'est déroulée dans la période de septembre à décembre 2019.

À titre exceptionnel, nous avons mis en place un dispositif qui a consisté à filmer les entretiens de l'enquête qualitative afin de pouvoir conserver et exploiter plus tard, dans le cadre d'un documentaire, les témoignages et expériences recueillis.

1.1. La production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun

1.1.1. Le choix du sujet

Le cinéma est notre passion et ce sur quoi nous travaillons depuis plus de vingt ans. Cette recherche est donc essentiellement basée sur la notion de cinéma qui dans son essence, englobe plusieurs corps de métiers. D'une part, ceux dits créatifs et artistiques et d'autre part, ceux dits techniques.

Parmi les métiers créatifs, on peut citer l'écriture du scénario, le jeu des acteurs, la mise en scène et la direction de la photographie. Les métiers techniques quant à eux sont légion. Ils progressent, disparaissent et connaissent des mutations sans cesse avec les évolutions technologiques liées à la fabrication et à la diffusion des films⁴. On peut en citer quelques-uns comme la réalisation, la prise de vues, la prise de son, l'assistanat, le pilotage de drone, etc. Deux de ces métiers techniques englobent aussi un aspect des métiers créatifs, il s'agit de la production et de la réalisation.

Jean-Marie Mollo Olinga (2012), critique de cinéma camerounais, nous apporte une des définitions les plus complètes du métier de réalisateur :

L'art de dresser à l'écran ou de placer dans un film l'action et les personnages relève de l'imagination du réalisateur, autrement appelé metteur en scène (terme cependant plus approprié au théâtre). Celui-ci est le chef d'orchestre des équipes techniques et artistiques qui vont en

³ Cf. annexes 5 et 6 : guide d'entretien en anglais et en français.

⁴ *CinémAction n°155 - Les métiers du cinéma à l'ère numérique - CinémAction*, <http://cinemaction-collection.com/produit/n-155-metiers-cinema-a-lere-numerique/>, consulté le 25 février 2019.

assumer la réalisation. Véritable artiste faisant sa matière dans tous les arts (peinture, sculpture, photographie, dessin, musique, danse, littérature, etc.) et du réel lui-même, [...], il est chargé de l'agencement de l'espace et de la durée, de la combinaison d'éléments dramatiques, plastiques et sonores. Il est artiste et technicien (à ce titre, il signe avec le producteur deux contrats : en tant qu'artiste-réalisateur et aussi comme réalisateur-technicien). Il est ravalé (dans certaines productions, notamment américaines) au simple statut de technicien du cinéma⁵.

Cette définition énumère à la fois la fonction du réalisateur, ses prérequis pour l'exercice de cette fonction, ses exigences, l'aspect juridique de ce travail et enfin le rapport de sa relation avec le producteur. Ce dernier point est capital car le réalisateur signe deux contrats avec le producteur qui est donc considéré comme son patron, et lui (le réalisateur) comme son employé. C'est important de noter cette hiérarchie parce que dans la mentalité de beaucoup d'Africains, c'est le réalisateur qui est le chef et maître du film. Cette idée biaisée est pour beaucoup dans les dysfonctionnements de la chaîne de production des films. Ce qui impacte également au-delà de la simple sphère de production. Certains partenaires financiers camerounais ne comprendront pas pourquoi c'est le producteur qui vient défendre un projet dans le cadre d'une demande de financement, car ils ont l'habitude de voir le réalisateur et s'attendent plutôt à le rencontrer lui. Les deux contrats signés par le réalisateur avec le producteur sont en premier, le contrat en tant qu'auteur/créateur qui conçoit et oriente la réalisation du film et en second, le contrat en tant que technicien. C'est grâce au contrat d'auteur/créateur que le réalisateur perçoit les droits d'auteur à la suite de la diffusion du film.

1.1.1.1. Le producteur : maître d'ouvrage du film.

L'activité de production consiste à réunir et à mettre en œuvre les moyens artistiques, techniques, humains et financiers nécessaires à la réalisation de films ou de programmes audiovisuels, et d'en assurer la viabilité. Le producteur a pour mission de gérer la relation entre le monde de la création artistique et celui des logiques économiques. À ce titre, il est

⁵ Jean-Marie MOLLO OLINGA, *Éléments d'initiation à la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 79.

l'entrepreneur au sens schumpétérien du terme : il porte des projets, assume les difficultés et les risques de la création économique et de l'innovation en prenant l'ensemble des décisions nécessaires afin de les maîtriser. Dans une économie de projet, il est en quête d'un équilibre qui le spécifie, entre des réalités économiques à gérer et un engagement créatif qui relève de la conviction⁶.

Cette définition de Creton (2016) ressort la complexité de ce métier. Le producteur est quelqu'un qui doit savoir commercialiser du vent. Il part d'une « histoire » (imaginaire) autour de laquelle il crée de l'enthousiasme et de l'intérêt sentimental, matériel et financier pour ses différents partenaires. Cela demande certaines prédispositions et de l'aisance qui ne sont pas pour la plupart acquises à l'école. C'est d'ailleurs le seul métier du cinéma qui n'a pas de cursus académique. Il existe des cursus académiques pour les dérivés du métier de producteur, tels que le producteur exécutif, le directeur de production, le secrétaire de production. Chacun de ces métiers gère un aspect spécifique de la production. Mais celui qui coiffe tous ces métiers a besoin et doit maîtriser énormément de compétences, tant matérielles, techniques, artistiques qu'humaines. Difficile dès lors, de cataloguer cela dans le cadre d'un programme. Le producteur est donc une personne multitâche dont le travail débute souvent par une histoire écrite par un scénariste ou pensée par lui-même.

Notre recherche s'appesantira sur les systèmes de production cinématographique et audiovisuelle dans les deux zones étudiées. Il semble primordial de comprendre en amont, comment les choses fonctionnent dans chacune des zones. Quelle est la méthodologie et quelles sont les techniques utilisées ? Comment les acteurs concernés ont-ils réussi à s'organiser malgré la vétusté de l'unique loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique et qui mérite vivement d'être actualisée ?

1.1.2. La cible

Le milieu cinématographique et audiovisuel camerounais est très vaste et regorge de plusieurs techniciens et artistes qui participent à son rayonnement. Pour mener à bien notre travail de recherche, nous avons pris l'option de définir des critères spécifiques de notre cible.

⁶ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 5^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 95.

Trois critères principaux ont encadré la cible de notre enquête. Il s'agit de la fonction du cinéaste, de la période de production de ses films et de son lieu de résidence.

Concernant la fonction, nous avons choisi de travailler principalement sur trois corps de métiers à savoir :

- La production
- La réalisation
- L'écriture de scénario

La production, qui englobe toutes les étapes de la fabrication d'un film, permettra d'avoir une vision globale de l'exercice de ce métier au Cameroun. Comment est-il perçu ? Comment se pratique-t-il ? Quel rôle joue-t-il dans les réalisations cinématographiques et audiovisuelles au Cameroun ? Comment est-il encadré sur le plan juridique et institutionnel ? Voilà autant de questions auxquelles il faudra apporter des réponses.

La réalisation est le corps de métier le plus répandu en Afrique dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Tout jeune qui veut faire du cinéma se voit directement dans la peau du réalisateur. Cette image idyllique du réalisateur a conduit à plusieurs dérives sur plusieurs niveaux et instances administratives de la société camerounaise. Le constat est fait par exemple, des multiples assises organisées par l'État dans lesquelles sont principalement convoqués les réalisateurs. Les producteurs se retrouvent dans ces rencontres à cause de leur double casquette.

L'écriture de scénario, phase primordiale et indispensable d'un film, est le parent pauvre du cinéma et de l'audiovisuel en Afrique en général, et au Cameroun, en particulier. Le défaut de la place et du rôle effectif du producteur dans le développement d'un projet de film se fait ressentir à ce niveau. Étant donné que les trois postes de: scénariste, réalisateur et par défaut producteur, sont cumulés par le même individu, il devient difficile d'avoir du recul et une critique rigoureuse sur son projet de film. Il est vrai que beaucoup font lire leurs scénarii aux amis, mais est-ce suffisant ? La critique d'un ami sur un scénario peut-elle être au niveau de celle d'un producteur qui prend un risque financier sur le projet ? Une histoire écrite est destinée pour une lecture littéraire du public, tandis qu'un scénario est destiné à un ensemble de personnes et de techniciens impliqués dans un projet de réalisation d'un

film. Ce qui change complètement la donne. Comprendre l'environnement des scénaristes et la pratique de ce métier au Cameroun permettra de justifier certains résultats obtenus.

La période quant à elle a été définie autour de deux faits majeurs dans le cinéma camerounais : la fermeture de toutes les salles (2009) et la réouverture progressive de ces dernières (2015). Le choix de ces dates est caractéristique, parce qu'il englobe majoritairement les cinéastes de la seconde génération dont parle Claude Forest (2018) et une petite partie de la troisième. Sachant que :

La position de la troisième génération, qui n'a rien absolument plus en mémoire les enjeux de la décolonisation (1ère génération), ni ceux d'une dépendance économique souvent captée par des rentiers d'une aide internationale en voie de raréfaction (2e), est nettement plus pragmatique et a intégré, y compris en voyant l'essor d'un autre modèle, nigérian, que, face à l'obstacle, la meilleure stratégie n'était ni l'affrontement stérile à se confronter à lui, ni la dépression face à sa puissance, mais le contournement. Se coltiner le réel. Faire autrement. Se débrouiller⁷.

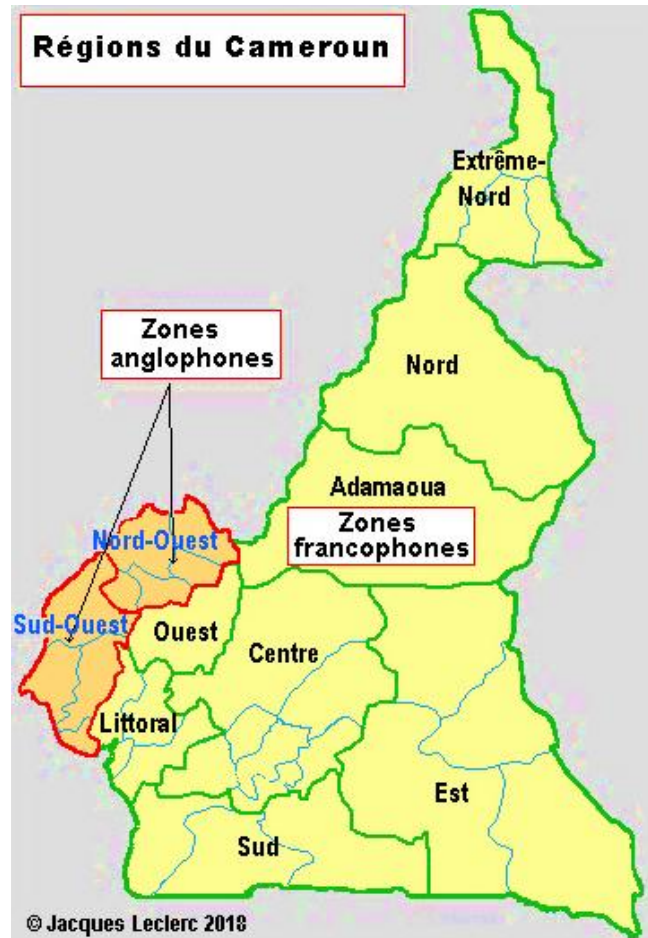
Cette troisième génération de par ses spécificités, dont la débrouillardise évoquée, nécessite plusieurs recherches spécifiques pour être cernée. Un petit nombre, à cheval entre la seconde et la troisième génération, fait partie de notre échantillon et nous donnera des bribes sur quelques spécificités de cette génération « hors écrans ».

1.1.2.1. Les lieux de résidence

Le lieu de résidence a été fonction du choix de deux villes représentatives des zones francophone et anglophone du Cameroun : Yaoundé et Buea. Ces deux villes sont celles qui, du côté francophone ou anglophone, occupent une place de choix sur le plan historique et symbolique de l'histoire du cinéma au Cameroun.

⁷ Claude FOREST, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, *op. cit.*, p. 13.

Carte 1 : les régions du Cameroun.



La zone anglophone compte deux régions sur les dix du Cameroun : celles du Sud-Ouest et du Nord-Ouest. Ces deux régions sont limitrophes et frontalières du Nigeria. Colonisée par l'Allemagne de 1884 à 1916, puis administrée par la France et la Grande-Bretagne⁸ suite à la défaite des Allemands à la seconde guerre mondiale, elles deviennent en 1919, administrées uniquement par la Grande-Bretagne. C'est en 1961 que ces deux régions appartenant au Southern Cameroon vont rejoindre le Cameroun⁹.

La région du Nord-Ouest a pour chef-lieu Bamenda. Elle est située dans les hauts plateaux, avec sa population estimée à 2 millions d'habitants¹⁰, sur une superficie de 17.300 Km². Cette région est limitrophe du Nigeria et de trois autres régions du Cameroun (l'Adamaoua, l'Ouest et le Sud-Ouest).

⁸ Emmanuel MBAH, *Environment and identity politics in colonial Africa: Fulani migrations and land conflict*, London ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ Selon le recensement de la population de 2015.

La région du Sud-Ouest s'étend sur une superficie de 25.410 Km² avec une population évaluée à 1.5 millions selon le recensement de 2015. Son chef-lieu est Buea, ville choisie pour représenter la zone anglophone dans notre recherche. Cette commune qui compte environ 100.000 habitants est située au pied du Mont Cameroun :

[C'est un] massif volcanique du Sud-Ouest du Cameroun qui culmine à 4.095 mètres et s'étend à 23 km du golfe de Guinée. Il s'agit du plus haut sommet de l'Afrique occidentale et centrale subsaharienne et de l'extension la plus occidentale d'une série de collines et de montagnes formant une frontière naturelle entre le nord du Cameroun et le Nigeria.¹¹.

Buea est une ville essentiellement estudiantine depuis la création en 1993 de l'université de Buea¹² par l'État, suivie de la naissance de plusieurs autres universités privées, écoles et centres de formation diversifiés.

La zone francophone quant à elle compte les huit régions restantes du pays. La région du centre choisie pour représenter cette zone a une superficie de 68.953 km² et compte le double de la population du Sud-Ouest soit 3 098 044 habitants. Yaoundé est le chef-lieu de cette région et la capitale politique du Cameroun. Elle abrite la totalité des institutions et ministères du pays. C'est aussi l'épicentre du massif exode rural des populations qui partent des villages ou localités reculés pour la capitale, dans l'espoir de décrocher un emploi.

Les sept autres régions de la zone francophones sont constituées de la région du littoral (capitale économique du Cameroun) qui compte 4 200 460 habitants avec pour chef-lieu Douala. La région de l'Ouest qui compte 2 401 749 habitants avec pour chef-lieu Bafoussam. La région du Sud qui compte 1 560 932 habitants avec pour chef-lieu Ebolowa. La région de l'Est qui compte 1 417 021 habitants avec pour chef-lieu Bertoua. La région de l'Adamaoua qui compte 1 510 015 habitants avec pour chef-lieu Ngaoundéré. La région du

¹¹ *Mount Cameroon | mountain, Cameroon | Britannica.com*, <https://www.britannica.com/place/Mount-Cameroon>, consulté le 5 mars 2019.

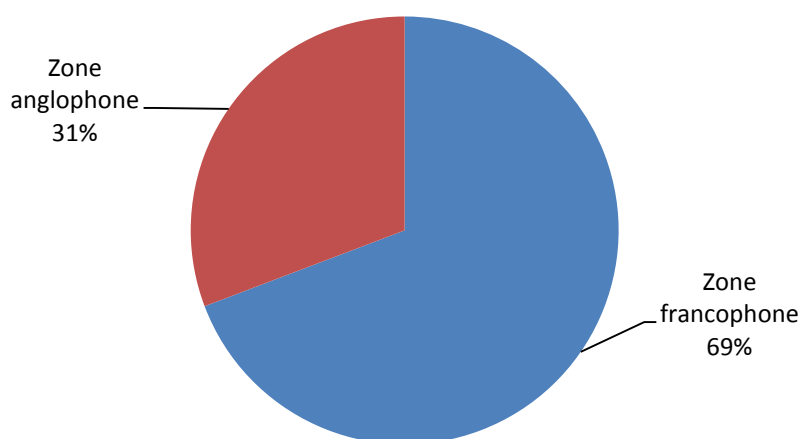
¹² L'université de Buea est la première université d'État en zone anglophone au Cameroun. C'est d'ailleurs l'unique en Afrique centrale essentiellement francophone. Elle compte huit facultés (lettres, éducation, sciences, sciences sociales et sciences de gestion, sciences de la santé, agriculture et de médecine vétérinaire, génie et technologie, art dramatique et d'art moderne) et trois écoles (École supérieure de traducteurs et d'interprètes, collège supérieur de formation des enseignants technique, collège de technologie). Pour l'année académique 2019-2020, elle a accueilli plus de douze mille étudiants et compte près de 300 enseignants permanents et 200 enseignants vacataires.

Nord qui compte 1 904 412 habitants avec pour chef-lieu Garoua. La région de l'Extrême-Nord qui compte 3 007 018 d'habitants avec pour chef-lieu Maroua.

1.1.2.2. L'échantillonnage

L'échantillon de l'enquête quantitative de notre recherche est un échantillon constitué de 65 cinéastes camerounais dont 45, soit 69% issus de la zone francophone et 20, soit 31% issus de la zone anglophone du Cameroun. Cet échantillon, aléatoire, épouse la représentativité linguistique des deux cultures représentées au Cameroun¹³ à savoir : le français et l'anglais.

Graphique 1 : la représentation géographique de notre échantillon.



1.1.3. La méthode

Les instruments d'analyse de notre corpus seront d'une part les sources d'information dont les ouvrages en nombre très limité sur le cinéma et l'audiovisuel camerounais¹⁴, la filmographie existante avec majoritairement les 350 films recensés et les sources orales, prépondérantes dans le contexte camerounais. Certains précurseurs du cinéma camerounais étant encore vivants, ont partagé avec nous leurs expériences extraordinaires. D'autre part, le questionnaire qui nous a semblé la méthode qui convenait pour recueillir un certain

¹³ Source du site officiel de la Présidence de la République du Cameroun [En ligne]. URL : <https://www.prc.cm/fr/le-cameroun/presentation>, consulté le 13 avril 2016.

¹⁴ La documentation française beaucoup plus fournie sur le cinéma africain a été d'un apport considérable pour ce travail.

nombre d'informations dont nous avons besoin pour comprendre et expliquer le fonctionnement et les insuffisances constatés dans chaque système de production.

Au départ, nous avons pris des dispositions afin que le questionnaire composé de 54 questions et de 2 annexes sur quatre pages puisse être aisément rempli directement par chaque enquêté, sans avoir à solliciter quelques supports que ce soit. Pour ce faire, le recours à la mémoire était essentiel.

Après un premier test, nous nous sommes rendu compte qu'en laissant chaque enquêté remplir son questionnaire, le risque d'omission ou de mauvais remplissage dû à une mauvaise compréhension d'une question était possible. C'est la raison pour laquelle nous avons finalement opté pour une direction et un remplissage de tous les questionnaires nous-même face à l'enquêté.

Dans la pratique, il nous est arrivé à plusieurs reprises de situer le contexte de la question, étant donné qu'il n'existe pas de cadre normé dans la pratique cinématographique et audiovisuelle au Cameroun. Ce qui pour nous semblait clair et évident à la compréhension dans le sens normal du terme utilisé, faisait parfois l'objet d'interprétation contraire de la part de l'autre, à cause d'une information ou d'une définition erronée courante dans le milieu. À travers cette méthode, nous nous sommes assurés non seulement, que toutes les questions soient remplies, mais aussi et surtout qu'elles soient exploitables sur un plan scientifique.

La grande majorité des questions étaient à choix multiples pour faciliter le remplissage du questionnaire. Il faut noter que nos expériences de technicien, script doctor, réalisateur et producteur nous ont été d'une grande utilité, couplée aux différents panels organisés en amont de cette enquête. Ces expériences ont contribué à la formulation des questions et à la proposition des réponses au choix.

La méthode choisie pour le remplissage des questionnaires était donc directe. Nous avons également décidé de rencontrer toutes les personnes à interroger, de mettre un visage derrière chaque questionnaire rempli. Ce qui nous a valu plusieurs déplacements à travers le Cameroun. Exception faite pour les cinéastes que nous connaissions déjà et pour lesquels l'enquête pouvait se faire au téléphone en cas d'indisponibilité ou de difficulté pour se rencontrer.

Le questionnaire de cette enquête est bilingue avec une version française et une version anglaise, en relation avec nos deux cibles que sont les cinéastes francophones et anglophones. Il comporte un total de 54 questions numérotées de Q1 à Q54 avec deux annexes A1 et A2. Les 54 questions sont réparties en six grandes parties :

1.1.3.1. Les intervenants dans la fabrication du film

- a) Cette partie permet de recueillir des informations sur le parcours du cinéaste, son profil, ses motivations, son cadre de travail et ses revenus financiers en relation avec le cinéma et l'audiovisuel. Elle est majoritairement composée de questions à choix multiples circonscrites par le cadre de notre recherche.
- b) Au terme des douze questions qui la composent, le profil de base du cinéaste peut être connu, étant donné que beaucoup pratiquent ou occupent des fonctions secondaires devenues primaires pour eux, par défaut. L'aspect légal et professionnel apparaît aussi dans cette partie, notamment en ce qui concerne le type et la forme légale de la structure de production pour ceux qui en ont une et surtout ceux pour qui le cinéma est un véritable métier et une profession.

1.1.3.2. La fabrication du film

- a) Principalement destinée à ressortir des chiffres quant à la masse de production, cette partie permet d'avoir des informations précises sur la méthodologie utilisée dans la fabrication des films et les dispositions prises pour sa diffusion. Les questions de doublage et de sous-titrage sont considérées dans cette partie.
- b) Les douze questions de cette partie nous donnent une idée précise sur l'industrie cinématographique des zones étudiées et par projection, sur celle du Cameroun.

1.1.3.3. Le financement du film

- a) Aspect le plus délicat et difficile à aborder, les questions relatives au financement dans cette partie visent à faire ressortir les sources de financement ainsi que le budget moyen en espèces dépensé dans la production d'un court ou long métrage camerounais. Sans oublier les fonds mis en place pour la promotion des films, quand elle existe.
- b) Constituée de sept questions importantes et délicates, cette partie livre les informations sur la source principale de financement des films au Cameroun dans les deux zones enquêtées. Elle ressort également les postes de production qui coûtent le plus cher ainsi

que les écarts dans l'évolution des budgets de films courts ou longs métrages au Cameroun.

1.1.3.4. Le volet juridique

- a) Souvent négligés par beaucoup, les questions juridiques dans le cinéma et notamment le droit d'auteur, se posent de plus en plus. Cette partie questionne les pratiques et habitudes des personnes interrogées sur les aspects juridiques et l'implication de certains diffuseurs sur ces questions.
- b) Au terme de sept questions, les pratiques des personnes interrogées apparaissent clairement ainsi que leurs rapports avec le droit, sa connaissance et les problèmes qui en découlent.

1.1.3.5. La distribution du film

- a) La diffusion est essentielle dans le cinéma. Que deviennent les films produits au Cameroun ? Par quels canaux sont-ils diffusés et pour quel public ? Ce sont ces questions que traite cette partie. De plus, elle évoque les priorités en termes d'améliorations dans la profession.
- b) Les neuf questions de cette partie révèlent la finalité des films produits au Cameroun. Les lieux de diffusion, partenaires et supports CD/DVD sont ici abordés. Les cibles sont désormais connues ainsi que les priorités en termes de besoins pour les cinéastes camerounais.

1.1.3.6. Les informations pratiques

- a) Cette partie aborde la catégorisation et l'affiliation des personnes interrogées, ainsi que leur niveau académique. Elle comporte des données personnelles¹⁵ capitales pour une analyse sociologique du corpus.
- b) Les sept questions de cette partie apportent des informations inédites sur les cinéastes camerounais interrogés en ce qui concerne leur statut, leur niveau social et académique. Aucune étude connue jusqu'à lors n'a jamais traité des données personnelles de cinéastes camerounais.

¹⁵ L'enquête de cette recherche a été inscrite au registre des traitements des formalités "informatique et libertés" de l'université de Strasbourg et publié sous l'identifiant 254 du 08/10/2018.

1.1.3.7. Annexe 1 : les formations

- a) Cette première annexe du questionnaire concerne les formations reçues dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Elle est constituée de quatre colonnes renseignant les formations, les structures qui les proposent, les lieux, les durées et les années concernées.
- b) À travers cette annexe, il ressort un listing des structures de formation locales et internationales qui œuvrent dans l'encadrement des cinéastes. L'orientation ainsi révélée permet de se faire une idée des besoins en la matière ou alors du renforcement des capacités.

1.1.3.8. Annexe 2 : les productions

- a) Cette seconde annexe du questionnaire liste les films courts et longs métrages produits ou réalisés par les personnes interrogées. Pour le cas spécifique des scénaristes, elle liste uniquement les scénarii ayant été réalisés. Ce qui rejoint le premier listing. Elle est constituée de 8 colonnes sur les intitulés suivants : titre du film, durée, réalisateur/trice, scénariste, année de production, année de diffusion, producteur/trice, contact de la production.
- b) Les films uniquement courts et longs métrages listés dans cette annexe révèlent des informations importantes dont on a besoin pour parler du cinéma au Cameroun. Seul le réalisateur est souvent connu et pourtant, d'autres personnes ont œuvré dans la fabrication du film, dont principalement le producteur qui est la personne clé, puisque c'est lui qui détient les droits du film.

In fine, nous sommes conscients de l'immensité du travail à faire et du besoin énorme de données sur le cinéma camerounais. Mais pour un premier travail en la matière, nous avons opté pour la prudence et surtout le réalisme. C'est une amorce des recherches futures qui apportera déjà des indices pour l'avenir.

1.2. Les enquêtes quantitative et qualitative

Certaines données couvrent un éventail très large de besoins, par contre certaines autres ne répondent qu'à des besoins spécifiques : ceux du pays où elles sont recueillies ou bien ceux ressentis à l'échelle mondiale.

C'est ainsi qu'en général plus les données collectées sont fines (sophistiquées, disent les Anglophones) plus leur utilité est internationale¹⁶.

Les enquêtes quantitatives et qualitatives de notre recherche ont été une étape importante dans notre travail. Nous avons mis en œuvre un processus prenant en compte le contexte local qui englobe les imaginaires et les habitudes des cinéastes camerounais pas toujours très accessibles.

1.2.1. Le déroulement de l'enquête quantitative

Se lancer dans une enquête quantitative sur la production cinématographique et audiovisuelle dans les pays africains et en particulier au Cameroun est extrêmement difficile. Le fonctionnement dans ce secteur d'activité, bien que régi par des textes et des lois, s'opère dans un contexte généralement non structuré et pas encadré. C'est la raison pour laquelle l'accès aux données fiables, quand bien même elles existent, est rarissime. Le cinéma et l'audiovisuel ne faisant plus partie des priorités pour la grande majorité des États africains, sont devenus le parent pauvre des politiques culturelles. Il reste alors aux seuls acteurs de la filière de s'organiser pour une éventuelle progression, raison pour laquelle nous nous sommes engagés dans cette voie, afin d'apporter notre modeste contribution à l'édifice.

Nous étions conscients qu'une telle enquête nécessitait des préalables sur le plan humain, relationnel et professionnel. Nous avons donc en toute conscience préparé un questionnaire simple et engagé, afin d'éviter un ressenti de « superficiel » ou « d'administratif », de la part des personnes interrogées.

Sur le plan humain, il était important que les cinéastes soient en confiance, et faire partie de la profession a été un avantage indéniable. Plusieurs cinéastes interrogés n'ont pas manqué de dire ouvertement qu'ils répondaient en toute franchise à toutes nos questions parce que nous faisons partie de la profession. Nous avons tenu à rencontrer personnellement toutes les personnes qui ont été interrogées lors de cette enquête, afin de créer un rapport direct et privilégié avec elles. À travers la relation de confiance ainsi établie

¹⁶ Bernard LACOMBE, *Pratique du terrain, op. cit.*, p. 324.

entre nous, il est désormais possible de retourner les voir en toute sérénité en cas de besoin futur.

Sur le plan professionnel au Cameroun, il est difficile pour ne pas dire impossible de catégoriser ou de classer les différents acteurs de cette filière en fonction de leurs compétences. Tout un chacun se considère professionnel du moment où il/elle a fait un film ou alors il/elle possède simplement des équipements techniques de production. Cela crée une situation de cacophonie difficile à clarifier. C'est là tout le challenge de cette enquête quantitative : réussir sans créer des frustrations, à faire ressortir l'identité propre de chaque cinéaste enquêté.

1.2.2. Le déroulement de l'enquête qualitative

L'enquêteur qui reste sur sa réserve empêche donc l'informateur de se livrer : ce n'est que dans la mesure où lui-même s'engagera que l'autre à son tour pourra s'engager et exprimer son savoir le plus profond. Pour cela, c'est l'exact opposé de la neutralité et de la distance qui convient : la présence, forte bien que discrète, personnalisée. (...) Car pour s'engager il doit lui-même exprimer idées et émotions (sans trop développer bien sûr, ce n'est pas lui la vedette) ; s'il ne dit rien, l'autre n'aura pas de repères et ne pourra avancer¹⁷.

L'enquête qualitative s'est déroulée dix mois après celle quantitative. Il a été question de bien préparer les rencontres avec les différents intervenants. Comme annoncé au départ, cette enquête devait permettre d'échanger avec des personnes pas toujours publiquement connues au niveau du milieu cinématographique ou audiovisuel camerounais. Cela a nécessité davantage d'investigations qui ont permis de rajouter dans la liste initiale trois personnes. Il s'agit de Edimo Dikobo, ingénieur de son ayant travaillé au FODIC, Lucien Mailli, ayant occupé le poste de directeur-adjoint du FODIC et Louis Paul Ntsa Teme, ancien cadreur et directeur photo qui a travaillé avec les trois générations du cinéma au Cameroun. L'option prise de filmer les entretiens afin de recueillir des vidéos qui seront utilisées plus tard dans le cadre d'un projet documentaire n'a pas reçu de prime abord, l'aval de toutes les personnes

¹⁷ Jean-Claude KAUFMANN, *L'entretien compréhensif*, Éditions Nathan Université, Paris, 1996, p. 52-53.

recensées pour cette seconde enquête de terrain. C'est la grosse difficulté à laquelle nous avons dû faire face.

Néanmoins, après des séances de briefings et d'explications du bien-fondé de notre démarche, tous ont finalement accepté de jouer le jeu. Ce qui dénote de la volonté manifeste de ces personnes à transmettre un héritage aux générations futures. Les séances d'entretien filmé se déroulaient soit dans les locaux de LN International Association¹⁸ sise à Yaoundé, soit dans les domiciles des personnes interviewées. Nous étions la plupart du temps accompagnés de deux stagiaires de l'association qui contribuaient à l'installation des équipements techniques et du décor. Il était important pour nous d'avoir une équipe de production légère afin de ne pas influencer le déroulement des entretiens. Après l'installation du dispositif de prise de son, constitué d'un micro-cravate et d'un enregistreur audio numérique, nous assurons donc le cadre à la caméra avec un dispositif simplifié qui offrait juste trois valeurs de plans de la personne filmée avec en arrière-plan un fond noir dégradé.

Photo 1 : l'entretien filmé avec Blaise Nomo Zanga.



©Lambert NDZANA

¹⁸ LN International Association est une association que nous avons créée à Buea en 2014 après que nous nous y soyons installés. Elle a entre autres objectifs de susciter et encourager la formation des jeunes filles et femmes dans les métiers de l'audiovisuel et du cinéma, créer par tous moyens à sa disposition, les événements ou d'actions autour du cinéma et susciter le dialogue, la réflexion et la concertation entre les organisateurs des manifestations cinématographiques et audiovisuelles du Cameroun.

Pour des raisons de sécurité, nous avons été contraints de la délocaliser provisoirement sur Yaoundé où une antenne a été créée afin de se mettre à l'abri de la situation de guerre civile dans la région du Sud-Ouest.

À la fin de chaque entretien qui durait entre une et trois heures, nous offrons toujours l'occasion aux deux stagiaires présents de poser des questions à l'interviewé. C'est alors que ce dernier se rendait compte à travers leurs questions, qu'ils ignoraient l'histoire du cinéma camerounais et avaient encore beaucoup de choses à apprendre ou à découvrir.

De toutes les personnes interviewées, les stagiaires issus de cette troisième génération de cinéastes africains dont parle Claude Forest, n'en connaissaient aucun. C'était donc pour ces stagiaires, une grande découverte de ces ténors du cinéma camerounais, dont certains avaient l'âge de leurs parents. L'étape suivant les entretiens a été de les transférer dans un ordinateur et par la suite de les déruher afin d'en tirer toute la substance nécessaire à notre travail de recherche.

1.2.3. Les problèmes rencontrés

En nous rendant au Cameroun pour notre enquête de terrain qui a duré quatre mois, nous n'avions pas prévu que la « crise anglophone », situation politique qui sévit dans les régions du Sud-Ouest et du Nord-Ouest du Cameroun depuis 2017, allait perdurer. Nous nous sommes retrouvés obligés, pour des raisons de sécurité, bien que résident à Buea dans le Sud-Ouest, d'élire domicile dans la capitale politique du Cameroun Yaoundé. Cette première difficulté nous a contraints à gérer plusieurs réaménagements dans notre organisation. Sur le plan financier, le fait de prendre un logement dans la capitale administrative du Cameroun alors que nous en possédons un dans le Sud-Ouest, a triplé le budget initial de notre enquête. Il a fallu prendre des dispositions afin de respecter la contrainte fixée dès le départ, à savoir, mettre un visage derrière chaque questionnaire administré.

Au final, une partie des personnes interrogées de la zone anglophone a été interviewée par téléphone. Connaissant déjà la plupart de ces acteurs, le Sud-Ouest étant notre zone de résidence, la tâche ne fut pas très ardue, mais onéreuse. Il aura fallu rappeler certaines personnes plusieurs fois pour réussir à fixer un rendez-vous téléphonique, parfois tard dans la nuit car les cinéastes de la zone anglophone sont très dynamiques et mobiles. La plupart des échanges téléphoniques avec eux duraient en moyenne quarante-cinq à soixante minutes.

La seconde difficulté a été de faire un tri sur le premier échantillon de 285 cinéastes établis dans la première partie de notre recherche avant le début de notre thèse proprement dite. Ces 285 cinéastes avaient été ressortis d'une compilation de diverses sources accessibles, plus de mille films avec un recoupement de données par techniciens, structures de production, titres ou années de production. Mais très vite sur le terrain, nous nous sommes retrouvés face aux acteurs (producteurs, réalisateurs et scénaristes) qui communiquaient des données, notamment sur l'année de production de leurs films qui étaient incompatibles à notre liste préalablement compilée. Sur la base de notre période de recherche, qui est celle allant de la fermeture de toutes les salles en 2009, à la réouverture de certaines en 2015, plusieurs de ces acteurs se sont retrouvés exclus de notre échantillonnage initial. Beaucoup de données existantes sur des sites internet, publications scientifiques et même documents officiels se sont avérées inexactes car elles étaient souvent tirées de sources non fiables à la base. Nous nous sommes donc essentiellement appuyés sur les données fournies par les principaux concernés interrogés. Ce qui ne m'a pas empêché de les croiser avec celles obtenues par d'autres intervenants du même projet afin d'en confirmer les exactitudes.

La troisième difficulté rencontrée a été celle de convaincre les personnes ressources censées parler de l'histoire du cinéma camerounais à ses débuts, d'être filmées. En effet, plusieurs d'entre elles n'avaient jamais été filmées. Nos personnes ressources intervenaient toujours derrière la caméra. L'argument principal utilisé a été de leur dire que la majorité de jeunes aujourd'hui ne connaissent pas beaucoup d'ainés qui ont œuvré dans notre cinéma. Ça pourra être intéressant de filmer ces entretiens afin de mettre un visage derrière certains noms et surtout partager cette expérience à travers le support audiovisuel ou film qui est plus accessible et convaincant, contrairement à la littérature. Sachant également notre souci de faire avancer les choses dans le cinéma camerounais, toutes les personnes ressources concernées nous ont finalement accordé cette faveur.

La quatrième difficulté ou séquence imprévue a été le décès de deux cinéastes importants à savoir Lucien Mailli¹⁹ et Edimo Dikobo²⁰, respectivement décédés les 9 juillet et 10 octobre 2019, alors que nous planifions les tournages. Les décès subits de ces deux

¹⁹ Il fut directeur adjoint du FODIC de 1974-1975 puis directeur de la cinématographie au ministère de l'Information et de la Culture de 1975-1980.

²⁰ Il fut un ingénieur de son cinéma et un agent du FODIC de 1979-1990.

cinéastes, dont le premier a été causé des suites de maladie, et le second des suites d'un accident de mototaxi, illustrent le contexte précaire dans lequel vivent ces aînés qui ont œuvré à bâtir ce qui existe dans ce cinéma camerounais. Ces deux cinéastes ont joué un rôle certain dans l'histoire du cinéma au Cameroun de par le fait qu'ils ont été actifs sur le terrain et très impliqués dans l'administration pour Lucien Mailli et la production pour Edimo Dikobo.

1.3. Le traitement des données

1.3.1. La méthode choisie

Pour le traitement des données de notre enquête, nous avons opté pour une méthode rigoureuse mais simplifiée et accessible à tous. L'idée étant de permettre une reproduction par d'autres chercheurs en vue de l'obtention des résultats semblables pour leurs travaux respectifs.

Une première étape a consisté sur le terrain, à noter avec précision dans un calepin, toutes les informations en relation avec l'entretien. Il s'agissait principalement du lieu de l'entretien, de la durée (début et fin) de l'entretien et du moyen utilisé pour réaliser l'entretien. Les questionnaires étaient à chaque fois numérotés par ordre croissant après vérification que les cinéastes enquêtés remplissaient les critères requis.

Une seconde étape a consisté à reporter dans notre ordinateur les données du questionnaire au fur et à mesure de l'évolution de l'enquête. Le logiciel utilisé pour cette tâche était Excel. Ce logiciel nous permettait de visualiser au fur et à mesure de la saisie des données, un état global de notre travail.

Une troisième étape, la dernière, a consisté à commencer à établir des compilations des différentes données saisies. Cette technique permettait un gain en temps et donnait l'occasion de mesurer la complexité du traitement de données.

1.3.2. Les outils utilisés

Pour l'analyse de nos données, ne pouvant nous offrir des logiciels onéreux adéquats, nous nous sommes contentés d'utiliser les outils à notre disposition. Parmi ces outils, en dehors du papier, du stylo et d'une calculatrice, le logiciel Excel 2003, bien que basique, nous a été d'une grande importance. C'est un logiciel accessible par tous et très pratique du

moment où l'on possède quelques notions de base pour son utilisation. Bien entendu, l'ordinateur portable est un outil également nécessaire pour ce travail qui offre des facilités dans le traitement des données avec le logiciel Excel. Ce traitement peut également être réalisé sur papier, sans cet outil technologique. Les délais dans ce cas seront un peu plus long et il y'aurait nécessité d'être très organisé et rigoureux dans la manipulation des chiffres.

1.3.3. Les procédés d'analyse des données

Nous avons procédé par étapes afin de pouvoir arriver à des résultats satisfaisants. Dans un premier temps, tous nos questionnaires ont été numérotés progressivement dans un carnet parallèle où étaient notées les informations privées en lien avec le numéro de questionnaire. Il s'agissait de la date du jour, du nom de l'enquêté, de l'heure de début et de fin de l'enquête et du moyen utilisé. Ce qui permettait de garder l'anonymat sur les questionnaires papiers. Ensuite, nous avons conçu un canevas pour la saisie de nos données dans le logiciel Excel 2003. Puis, nous avons procédé à plusieurs essais, car la difficulté résidait dans le nombre élevé de questions. Le questionnaire avait un total de 56 questions dont les réponses ne correspondaient pas à 56 colonnes, mais plutôt à 223 colonnes sur un total de 68 lignes. Le nombre de colonnes se retrouve pratiquement quadruplé pour la simple raison que chaque choix de réponse est comptabilisé dans une colonne unique. Ainsi par exemple, la première question *Q1 Quel est votre métier principal ?* qui comporte 6 réponses au choix occupera 6 colonnes afin que le choix de chaque réponse puisse être indépendant et comptabilisé séparément. Certaines questions (semi-) ouvertes étaient plus complexes à gérer avec les réponses qui étaient variées, différentes mais similaires dans certains cas. Enfin, il a fallu employer plusieurs formules pour les différents comptages, moyennes, pourcentages et classements. Ce qui n'a pas été facile avec par exemple, la question *Q2 Si vous exercez plusieurs métiers, à la fois ou successivement, classez-les par ordre d'importance (1,2,...)*. Il a fallu utiliser ici la formule qui détermine le nombre de cellules non vides répondant à la condition à l'intérieur d'une plage. Au terme, on peut ainsi classer les différents métiers. Exemple $fx = NB.SI (P3 : P67 ; "1")$: l'ordinateur comptera de la ligne P3 à la ligne P67 le nombre de personnes qui auront choisies en 1 un métier donné. Ce qui permettra de déterminer le métier principal des personnes interrogées.

CHAPITRE 2**LA PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE
QUANTITATIVE**

Sans même y penser, on a créé notre manière de faire un festival et je ne sais pas si quelqu'un a théorisé cela. Il y a une manière d'être africain, il y a une manière de respecter les anciens, il y a une manière d'aimer ce que les gens font, etc.

Jean-Pierre Bekolo
Auteur-réalisateur, producteur et monteur,
Cameroun.

Introduction

Les résultats de cette enquête présentent de façon précise sous forme de tableaux et graphiques, ses différentes parties et sous-parties. Notons que les réponses de notre enquête apparaîtront majoritairement sous forme de pourcentages. Ces différents pourcentages exprimeront simplement le ratio entre le nombre de participants ayant donné une réponse X d'une part, et le nombre de participants ayant répondu à la question d'autre part. Les tableaux permettent de dérouler un listing de différents éléments classifiés tandis que les graphiques affichent un visuel des répartitions et pourcentages. Tous les tableaux et graphiques feront l'objet d'une analyse détaillée, parfois comparée à des exemples d'ailleurs.

La plupart de nos statistiques seront considérés comme des points de référence qui nous permettront de faire des analyses entre les deux zones étudiées. La technique du benchmarking nous permettra d'analyser les écarts positifs et négatifs dans les pratiques des cinéastes des deux zones étudiées.

Tableau 1 : la répartition du corpus.

	Cinéastes		Âge Moyen		Résidence principale actuelle			Niveau académique ≤ BAC		Niveau académique BAC +	
	H	F	H	F	Ydé	Buea	Autre	H	F	H	F
FR	35	10	43	40	41	1	3	12	3	23	7
EN	17	3	35	38	3	11	6	2	0	15	3
Total / Moy.	52	13	39	39	44	12	9	14	3	38	10

H= Homme F= Femme FR= Zone francophone EN= Zone anglophone Ydé= Yaoundé Moy= Moyenne

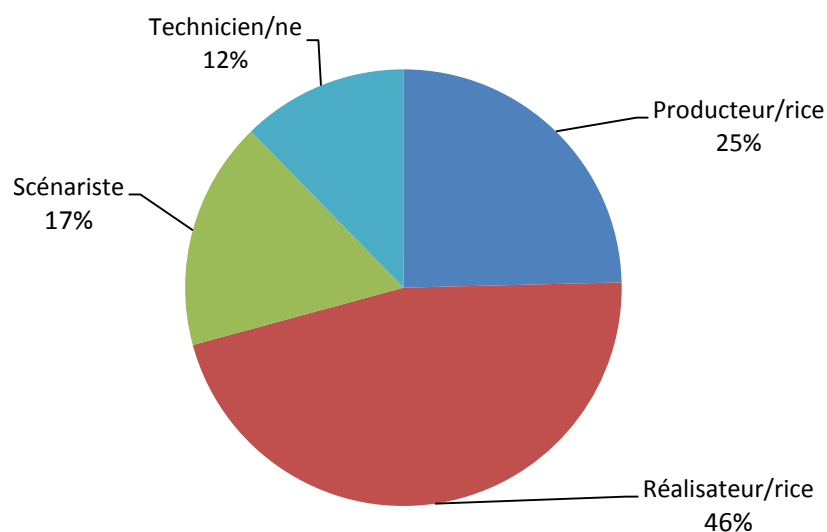
Parmi les 65 cinéastes interrogés dans les deux zones, 80% sont de sexe masculin et 20% de sexe féminin. Cet écart est davantage creusé dans la zone anglophone où les femmes ne représentent que 14 %. Il existe un équilibre sur l'âge de l'échantillon dont la moyenne aussi bien chez les hommes que chez les femmes, est de 39 ans, la cible anglophone étant plus jeune de quelques années que celle francophone. La quasi-totalité de la cible francophone est concentrée sur Yaoundé, alors que celle anglophone est répartie dans plusieurs régions du Cameroun, ce qui la rend plus cosmopolite. La presque totalité de

la cible anglophone est diplômée du supérieur tandis que le 1/3 de la cible francophone ne l'est pas.

2.1. Les intervenants dans la fabrication du film dans les deux zones étudiées

D'entrée de jeu, chaque cinéaste devait faire un choix sur son métier principal, bien que la grande majorité des cinéastes interrogés exercent souvent plusieurs métiers à la fois. Sachant que la seconde question abordait cet aspect, il leur était plus facile de faire ce choix en toute liberté. C'est la raison pour laquelle certains (12%) avoueront qu'ils se sentent plus techniciens dans la peau, que réalisateur, producteur ou scénariste, métiers qu'ils exercent aussi. À travers cette première question, nous abordons un aspect important relatif au statut de l'artiste. En effet, l'une des difficultés récurrentes dans le milieu cinématographique et audiovisuel camerounais est qu'il est difficile de distinguer les uns et les autres, puisque tout le monde s'estime professionnel et pratique tous les métiers.

Graphique 2 : le métier principal exercé par les cinéastes enquêtés dans les deux zones.



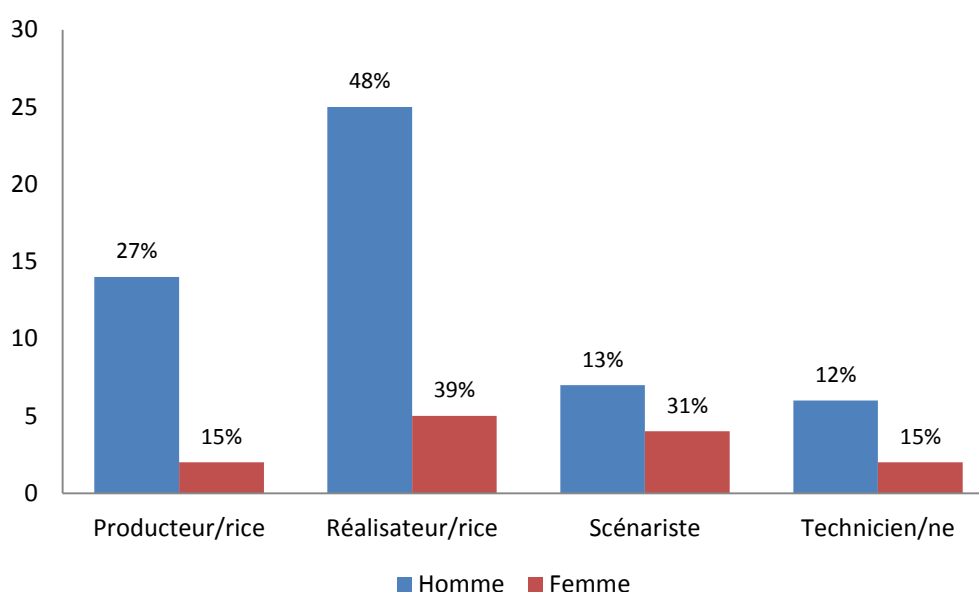
Ce graphique ressort la tendance en termes de pratique de métier principal des cinéastes de notre échantillon. Viennent en tête, les réalisateurs (46%), suivis des producteurs (25%), des scénaristes (17%) et des techniciens (12%). La réalisation se trouve donc être le métier principal le plus exercé par les cinéastes camerounais enquêtés et dans

lequel ils s'identifient le plus à hauteur de 2/4 contre à peine 1/4 pour les techniciens. Ce déséquilibre pose un problème surtout du fait que la majorité des techniciens sont des autodidactes ou formés dans le tas. Ces données ont été obtenues à partir de la question Q1 de notre questionnaire :

Q1- Quel est votre métier principal ? :

- Producteur.trice Réalisateur.trice Scénariste Acteur.trice
 Technicien.ne Vendeur.se

Graphique 3 : la répartition des corps de métiers principaux par genre dans les deux zones.



La répartition des corps de métiers principaux par genre ressort au niveau des femmes un équilibre dans la pratique des métiers appartenant à la même famille. C'est ainsi que celles qui s'intéressent au volet artistique pratiqueront simultanément, ou l'un après l'autre l'écriture du scénario et/ou la réalisation. Celles qui possèdent la fibre technique ou managériale (15%) se retrouveront du côté de la production ou de la technique. Par contre la moitié des hommes (48%) s'intéresse essentiellement à la réalisation, qui est un poste clé qui permet de diriger les autres et d'être mis en avant. La réalisation demeure le métier le plus connu et convoité dans le milieu cinématographique africain.

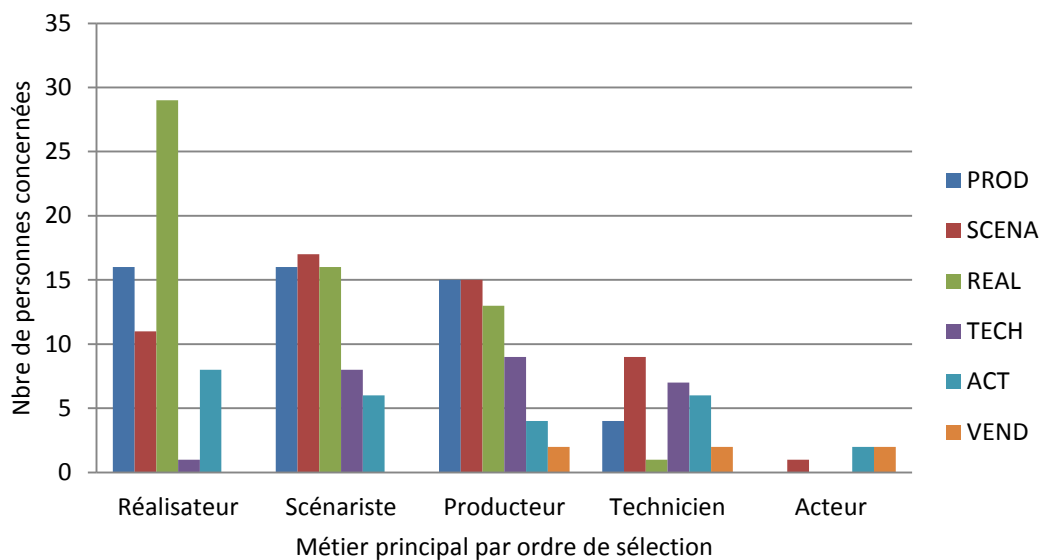
L'actorat et la vente des films n'apparaissent nullement comme métier principal pour aucun des cinéastes enquêtés. Nous noterons néanmoins plus tard que les cinéastes de la troisième génération, qui est la plus récente, basculent facilement de l'actorat à la

réalisation ou à la production. Ces deux métiers, acteur et vendeur, beaucoup pratiqués surtout dans la zone anglophone, apparaîtront dans la seconde question ci-dessous.

Q2- **Si vous exercez plusieurs métiers, à la fois ou successivement, classez-les par ordre d'importance (1, 2...) :**

Vendeur.se Producteur.trice ... Scénariste Réalisateur.trice
 Acteur.trice Technicien.ne

Graphique 4 : le classement du cumul de postes en fonction du métier principal exercé dans les deux zones.

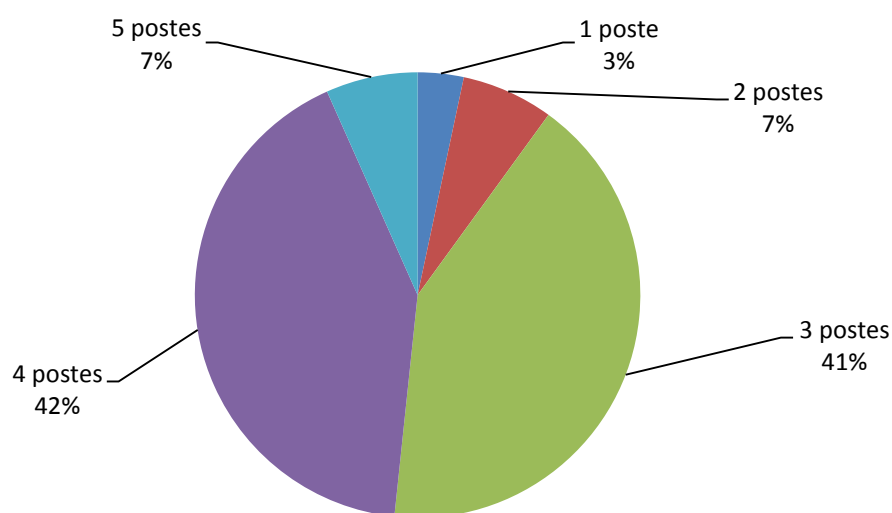


Ce graphique confirme que certains cinéastes interrogés pratiquent principalement et cumulative, cinq des six métiers listés. Celui de vendeur est le seul exercé de façon aléatoire et que personne ne pratique principalement.

Au Cameroun, nous rencontrons donc majoritairement des cinéastes multitâches qui vont se charger de cumuler plusieurs fonctions dans un projet de film. La réalisation apparaît en tête dans ce choix étant donné que sur une production de film, le réalisateur est le chef d'orchestre. C'est lui qui dirige l'équipe technique et artistique pendant le tournage et surtout c'est lui qui est toujours mis en avant autour du film. Cette place privilégiée est très convoitée par tous ceux qui s'aventurent dans le milieu cinématographique et audiovisuel camerounais. Un équilibre apparaît néanmoins dans ce cumul de postes parmi ceux qui se

considèrent scénaristes et producteurs. Ce cumul de postes, différent de celui appliqué dans le système européen par exemple, est bel et bien une réalité au Cameroun, contexte oblige. En effet, la majorité des cinéastes avancent l'argument selon lequel le manque de ressources financières dans leurs productions de film les oblige souvent de cumuler les fonctions. Dans certains cas, c'est le fait de la carence effective de la ressource humaine qualifiée. Seulement, les cinéastes en question n'ont pas, pour la plupart d'entre eux, des formations et des compétences par rapport à tous les postes qu'ils cumulent. Si en Europe, le cinéaste producteur-réalisateur-scénariste est formé et a des compétences dans toutes ces fonctions, au Cameroun, il suffit à un individu de mettre un peu d'argent dans un film, généralement le sien, pour devenir producteur. Pourtant, on a à faire dans ce cas à un producteur associé.

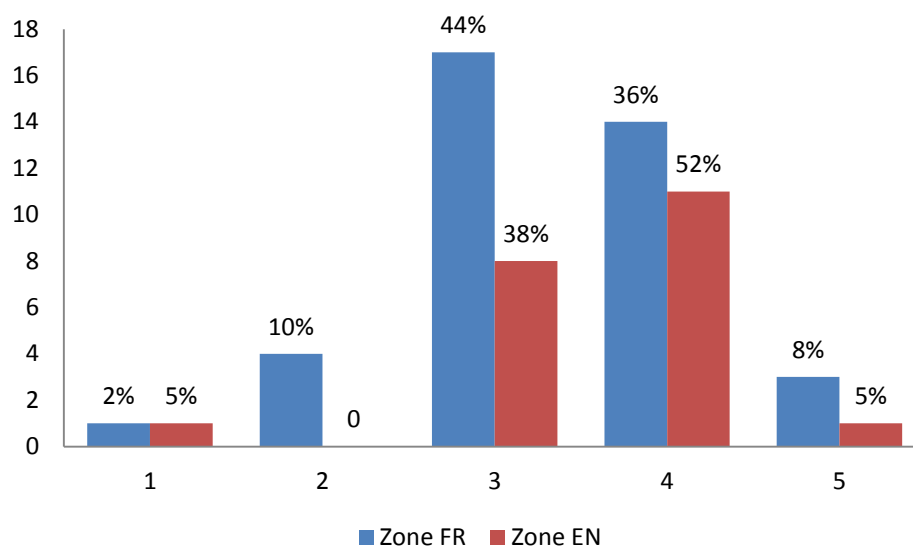
Graphique 5 : la répartition du nombre de postes cumulés par cinéastes des deux zones.



Certains jeunes cinéastes de la nouvelle génération (7%) se sont d'ailleurs fait remarquer en occupant cinq des six postes étudiés, avec parfois des résultats de loin meilleurs que ceux de plusieurs de leurs collègues qui en occupent seulement deux. De façon globale, juste 10% des cinéastes camerounais n'occupent qu'un seul poste (production) ou deux (scénariste/technicien (directeur de production) ou réalisatrice/technicienne (cadreuse)) dans le cadre des projets de films. Majoritairement 40% occupent trois ou quatre postes à la fois sur un projet de film. Nous notons tout de

même qu'il existe un cinéaste dans chaque zone qui ne pratique qu'un seul métier. En zone francophone, il s'agit d'une cinéaste, déléguée d'un festival créé en 2010, qui occupe uniquement le poste de productrice dans ses films. En zone anglophone, il s'agit d'un cinéaste, également délégué d'un festival créé en 2016, qui n'occupe lui aussi, que le poste de producteur dans ses films.

Graphique 6 : la répartition du nombre de postes cumulés par cinéastes dans chacune des zones.



En analysant dans le détail cette question de cumul de postes par zones, nous nous rendons compte qu'un peu plus de la moitié des cinéastes anglophones (52%) cumulent quatre postes dans leurs projets de films. Par contre, du côté des cinéastes francophones, près de la moitié (44%) cumulent trois postes dans leurs projets de films. Cet écart peut s'expliquer par la jeunesse de ce cinéma anglophone qui se met en place et dont la main d'œuvre technique n'est pas abondante. Du côté francophone, on retrouve plus de techniciens formés, mais le manque de moyens financiers pour les payer pousse les producteurs réalisateurs à cumuler des postes pour faire des économies.

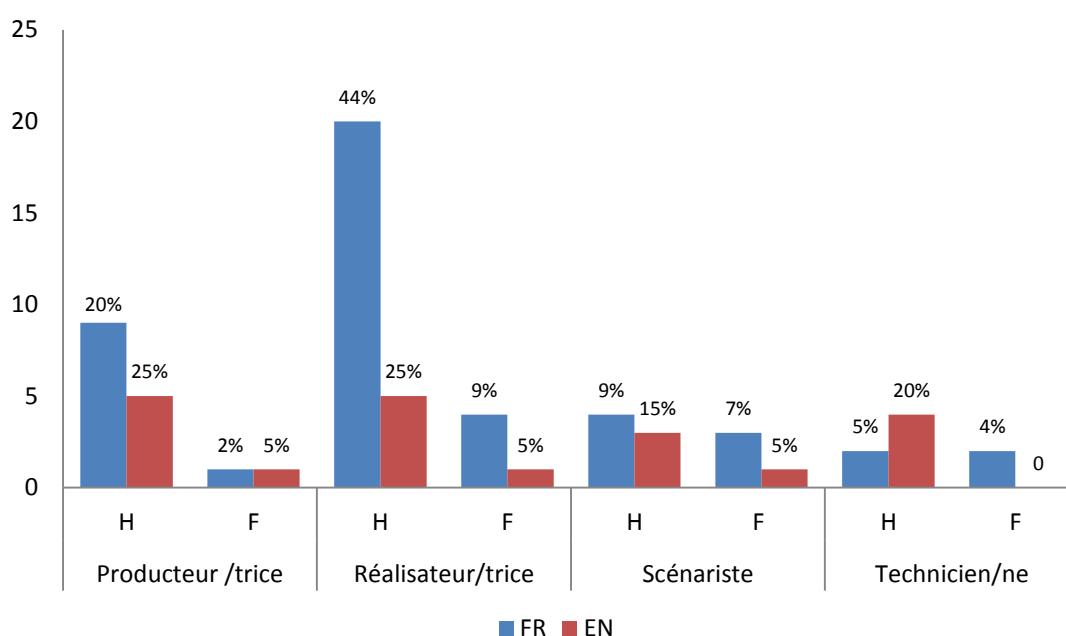
Le cumul de postes par les cinéastes camerounais existe et se pratique depuis plusieurs décennies. Nous pouvons citer le cas des cinéastes Jean-Pierre Dikongue Pipa dans *Muna Moto* (1974) et Daniel Kamwa¹ dans *Pousse-pousse* (1975). Ils cumulent dans ces films

¹ Toutes les productions de Daniel KAMWA présentent ce cumul de postes. Nous pouvons citer *Totor* (1994) et *Le cercles des pouvoirs* (1998), films dans lesquels il est à la fois scénariste, réalisateur, producteur et acteur.

les fonctions de scénariste, producteur, réalisateur, acteur, distributeur et exploitant. C'est aussi le cas de Jean-Marie Teno, connu internationalement comme documentariste. À lui seul, il se charge d'écrire ses projets, de les filmer, de les monter et bien entendu, de les réaliser. Il est vrai que le documentaire est un genre qui souvent, nécessite une équipe de production réduite contrairement à la fiction.

Si cette pratique permet d'un côté un gain sur le plan économique, de l'autre côté, il est à l'origine des plusieurs insuffisances techniques relevées dans les films. Inconvénient dû à la dispersion morale et physique du réalisateur.

Graphique 7 : la répartition des corps de métiers par zone.



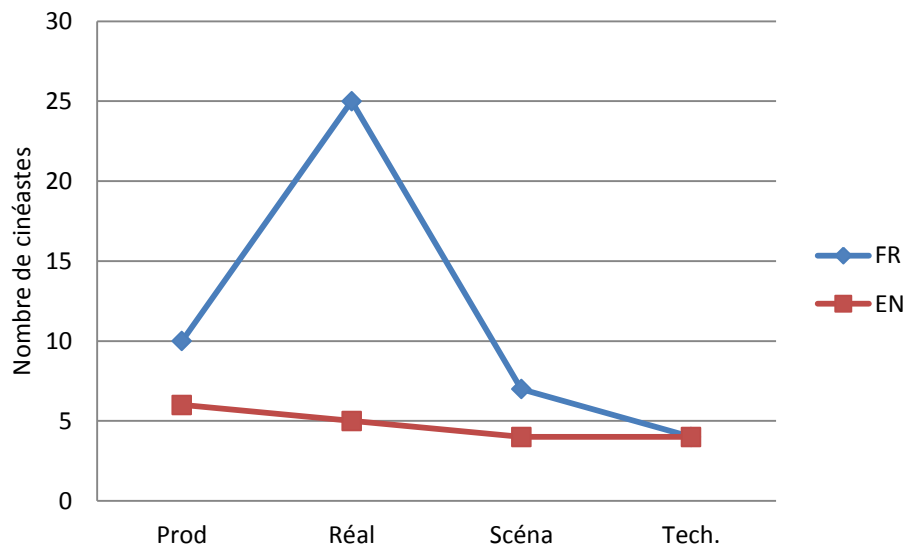
Dans ce graphique, les pourcentages en ce qui concerne le métier de réalisateur/trice sont équivalents proportionnellement dans les deux zones et respectivement en fonction du genre. Il y a un très grand écart dans la pratique de la réalisation où l'implication féminine est encore assez faible et occupe 1/5 dans les deux zones.

La zone anglophone semble évoluer de façon groupée par corps de métiers et par genre, hormis le domaine technique où l'on ne comptait pas encore de femmes techniciennes. Par contre, en zone francophone, c'est la réalisation suivie de la production qui est le plus pratiquée avec très peu de techniciens hommes et femmes (9% au total). Il

Dans son film d'animation *Turbulences* (2015), il cumule les fonctions de scénariste, réalisateur et producteur. Il lui arrive souvent d'être aussi distributeur et exploitant de ses films.

apparaît aussi qu'en zone francophone, seule la moitié des réalisateurs (53%) s'estime principalement producteurs (22%). Ce détail ressort le paramètre selon lequel cette fonction de producteur, acquise souvent par défaut ou obligation, commence à paraître et être évoquée de plus en plus dans le milieu de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun.

Graphique 8 : la courbe des métiers principaux par zone.

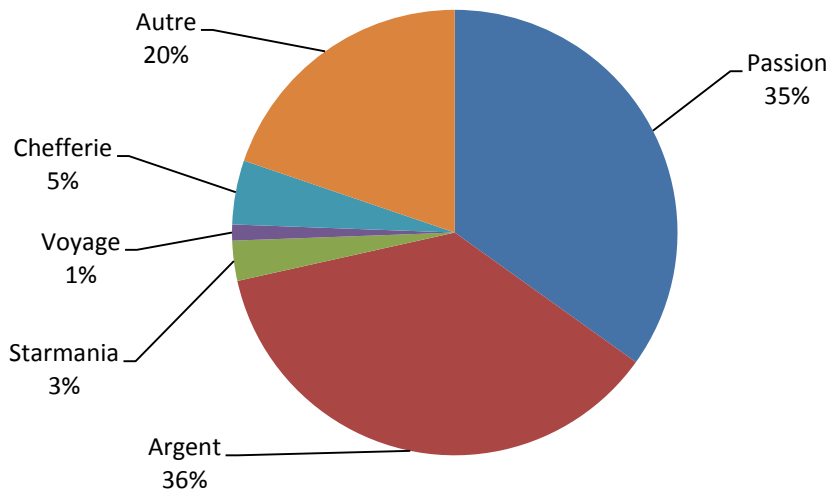


Concernant la pratique des quatre métiers prioritairement étudiés dans notre recherche, il existe un certain équilibre dans la primauté de leur exercice dans la zone anglophone. On dénombre autant de cinéastes anglophones qui s'identifient plus en tant que producteurs (30%), réalisateurs (30%), que scénaristes (20%) ou techniciens (20%). Ce qui est l'opposé pour les cinéastes de la zone francophone. Il apparaît chez les Francophones un déséquilibre prononcé entre les cinéastes qui s'estiment prioritairement réalisateurs (53%) et ceux qui s'estiment prioritairement techniciens (9%) ou scénaristes (16%). Ce déséquilibre est dû à la recherche sans fin du leadership, d'être mis en avant notamment dans le cadre des festivals. Ce leadership est une quête de reconnaissance sociale personnelle, très présente en zone francophone.

Rappelons que dans la zone francophone, la plupart de producteurs faisaient appel à des techniciens professionnels de la télévision nationale, ou alors invitaient de l'étranger, des équipes pour leurs productions. Cela était possible grâce aux subventions obtenues pour la production de certains films. L'accès difficile aux métiers techniques à l'époque a

progressivement trouvé solution par l’envahissement de la jeunesse qui s’est aujourd’hui approprié le matériel numérique plus compact et automatisé.

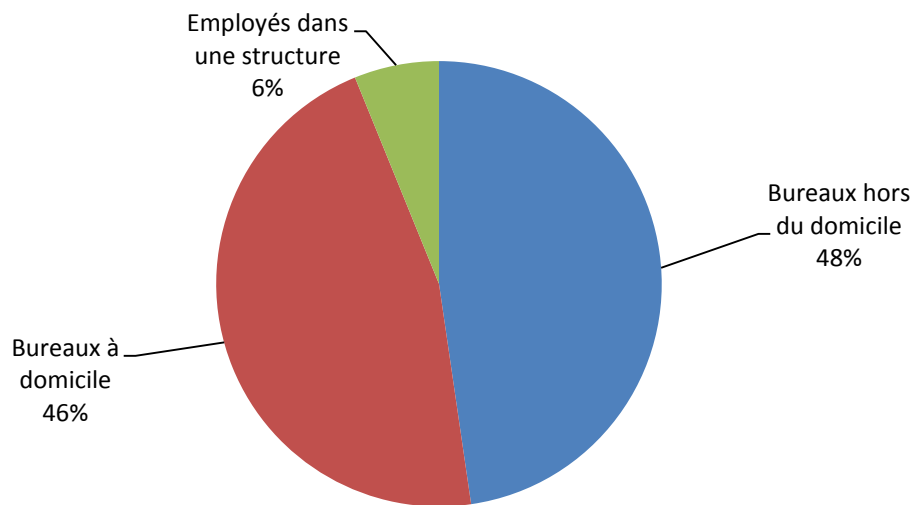
Graphique 9 : les motivations de la pratique du cinéma dans les deux zones².



Au vu de l’intérêt grandissant des camerounais vis-à-vis du cinéma, il a semblé intéressant de se poser la question sur les motivations réelles de ceux qui pratiquent ce 7^{ème} art. En premier lieu, plus de 71 % arrivent au cinéma, soit pour des raisons financières (devenir très riche rapidement), soit par passion (faire rêver le public). Ces deux raisons principales sont les plus courantes comparativement aux autres. En effet, 20 % de cinéastes évoquent des raisons comme la promotion de l’identité culturelle camerounaise, l’éducation des populations, l’histoire, et d’autres raisons comme la quête d’identité, la curiosité ou l’indépendance. À côté de la recherche d’argent, la passion et les questions identitaires ou de transmission, il y a ceux qui y viennent pour être chef (réalisateur) et avoir toute une équipe sous leurs ordres, ou pour devenir star tout simplement. Une toute petite partie parle de voyages. En effet voyager suppose avoir de l’argent et aussi un intérêt pour le faire. Notre enquête nous révèle que les cinéastes de la zone francophone sont plus sédentaires que ceux de la zone anglophone qui n’hésitent pas à se déployer sur le territoire camerounais.

² Ce graphique des motivations de la pratique du cinéma des enquêtés est dressé à partir des choix opérés par les enquêtés à la question 7 de notre questionnaire : Pourquoi avez-vous choisi de faire du cinéma ?

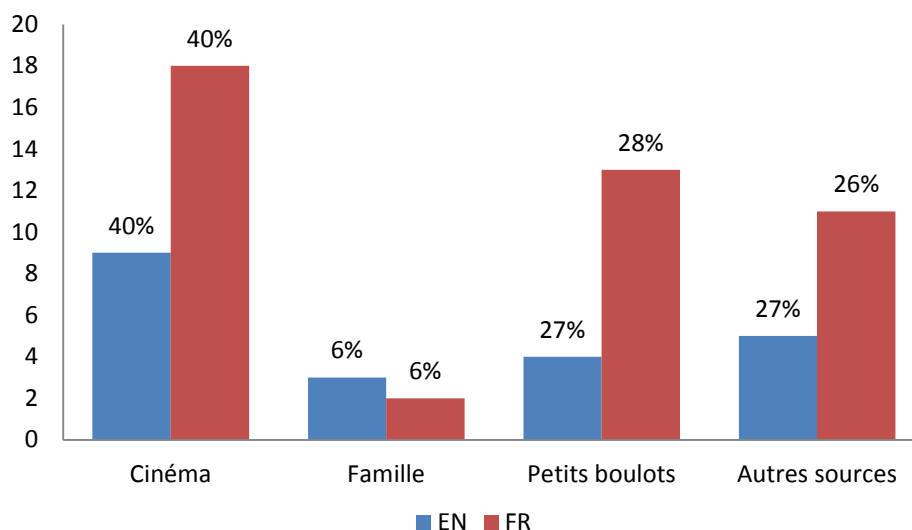
Graphique 10 : le lieu de travail des cinéastes des deux zones.



Les cinéastes des deux zones ne sont pas très formalistes en ce qui concerne les lieux de travail. La priorité pour eux est de faire des films. C'est pourquoi nous notons que près de la moitié des cinéastes enquêtés travaillent à domicile sans aucun complexe. Néanmoins, pour ceux qui sont plus ambitieux et intéressés par le business, il y'a une prise de conscience et une nécessité d'avoir un espace approprié pour accueillir et recevoir un partenaire ou un client dans le cadre d'un projet donné. Pour cela, l'autre moitié de cinéastes investie dans la location d'un bureau situé en dehors du domicile. Ce bureau, en plus de permettre de recevoir des clients, sert aussi de studio technique notamment pour les montages qui se déroulent souvent à des horaires tardifs.

Avoir un bureau à l'extérieur du domicile est certes plus approprié pour le travail, mais il a pour inconvénient d'afficher la structure qui se verra très vite confrontée à l'administration fiscale. Ce que beaucoup de cinéastes enquêtés semblent éviter de par le fait qu'ils estiment que dans la pratique de leur métiers, ils font face à beaucoup d'incertitudes et ne pourraient garantir des rentrées d'argent régulières qui leur permettent de payer les charges liées à l'entreprise en plus de leurs charges et contraintes personnelles. Le domicile apparaît donc comme le lieu idéal pour un fonctionnement discret à l'abri des certaines contraintes fiscales et locatives.

Graphique 11 : la source de revenu financier principal des enquêtés par zone.



Quand on sait que la quasi-totalité des productions des cinéastes des deux zones sont financées à fonds propres, il y'a lieu de se demander comment ces cinéastes vivent au quotidien. Bien qu'il y'ait une différence linguistique ou culturelle en fonction de chaque zone, les réalités camerounaises demeurent les mêmes où que l'on se trouve sur l'étendue du territoire national. En questionnant la source de revenu principal, nous notons que les cinéastes des deux zones ont des sources de revenu financier identiques. La pratique du cinéma contribue partiellement à leurs revenus étant donné qu'elle n'est pas régulière et est source de beaucoup d'aléas. Pour compenser ce manque à gagner par la pratique du cinéma, les cinéastes des deux zones font recours à des petits boulots ou alors mettent en exergue leurs compétences parallèles. Certains s'adonneront à la photographie, à l'informatique, à différentes consultations dans le domaine culturel ou simplement au travail de la terre. Pour ceux qui n'arrivent véritablement pas à joindre les deux bouts, le recours au soutien familial demeure possible et accessible.

En ce qui concerne les structures de production des 350 films recensés dans le cadre de notre étude, constat est fait qu'il en existe une multitude. Nous en avons dénombré 48 réparties en quatre catégories ainsi qu'il suit :

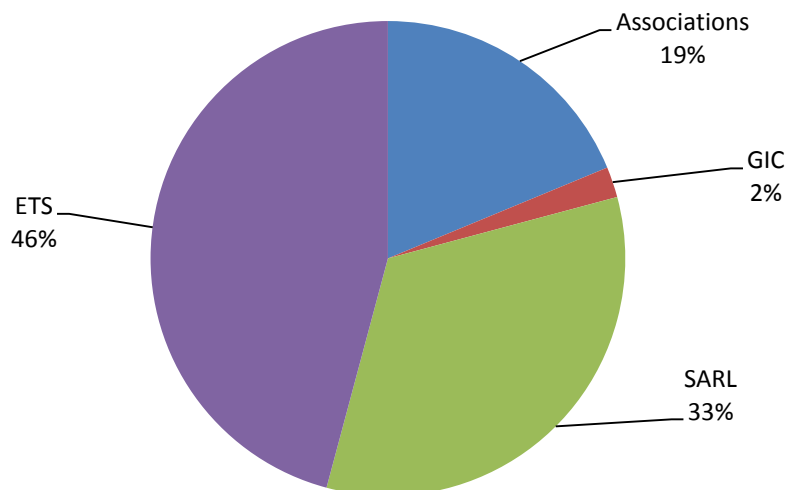
- Établissements (ETS) : 22 soit 46%
- Sociétés à Responsabilité Limité (SARL) : 16 soit 33%
- Associations (ASS) : 9 soit 19%

- Groupe d'Initiative Commune (GIC) : 1 soit 2%

La catégorie ONG n'enregistre aucune structure.

Durant la première décennie des années 2000, les établissements, associations et groupes d'initiative commune ne comptaient pas à l'international lorsqu'on parlait de sociétés de production. Sur le plan fiscal local, ils étaient exonérés du paiement de la patente qui caractérise les sociétés³. Nous pouvons donc considérer qu'au début de la période de notre étude, seuls 16 structures de production cinématographique et audiovisuelle étaient légales. Ce chiffre triplera pratiquement avec le basculement des établissements dans le régime du réel de la fiscalité camerounaise qui leur impose désormais le paiement d'une patente suivant le code général des impôts (CGI) de 2015. L'Etat a également facilité la création des entreprises à travers les centres de formalité de création des entreprises (CFCE) suivant les articles II-a et II-b de la circulaire interministérielle N° 001 MINJUSTICE-MINFI-MINPMEESA du 30 mai 2012, relative à la procédure devant les CFCE. Les délais passent ainsi théoriquement de 90 jours à 72 heures.

Graphique 12 : la forme juridique des structures de production des enquêtés dans les deux zones.



Les établissements (46%), structures dédiées aux personnes physiques, sont les plus représentées dans le milieu de la production camerounaise. Leur création est simple et

³ Article C45 et C56 de la loi de finances 2012.

moins onéreuse que celle d'une société à responsabilité limitée qui représente une personne morale. Dans notre échantillon, les établissements représentent près de la moitié des structures de production cinématographique et audiovisuelle des régions enquêtées. Les sociétés à responsabilités limitées viennent en seconde position avec 33%, suivies des associations 19% et des groupes d'initiatives communes (GIC) 2%.

Les GIC sont des organisations locales regroupant des personnes ayant les mêmes intérêts sur l'exercice des activités souvent liées à la terre. Nous pouvons citer l'agriculture, l'élevage, la conservation et vente des récoltes, etc. Ces organisations sont encadrées par la loi N° 92/006 du 14 août 1992 relative aux sociétés coopératives et aux groupes d'initiatives communes et son décret d'application N° 92/455/PM du 23 novembre 1992.

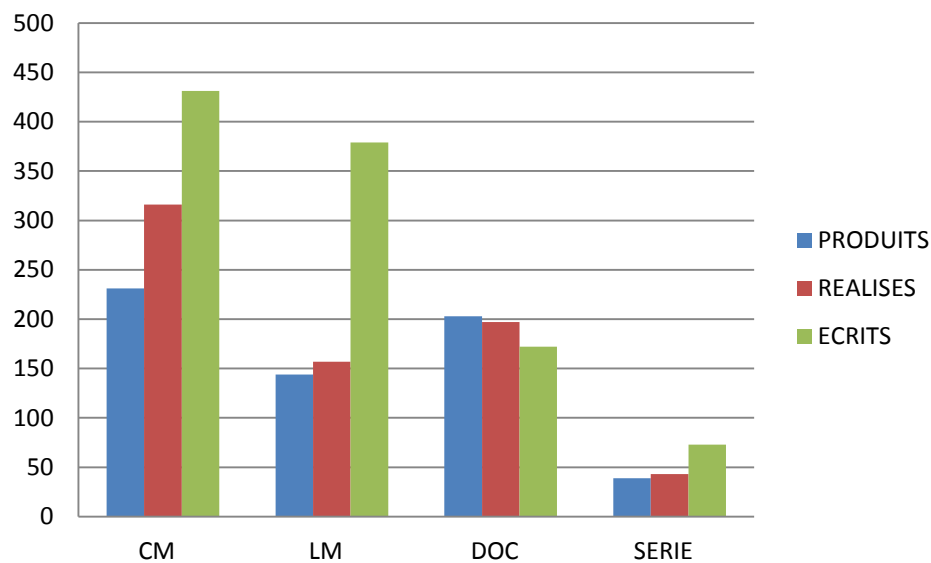
Constat est fait de ce que l'objet des GIC n'intègre nullement les activités cinématographiques et audiovisuelles. Par conséquent, produire un film sous le label d'un GIC est illégal selon la loi camerounaise.

En dehors des GIC, nous notons que 26% des structures de production cinématographique et audiovisuelle sont illégales, autrement dit, sans aucune forme juridique autorisée par la loi. Pourtant, elles portent des productions locales en utilisant des noms souvent connus ou de notoriété publique.

2.2. La fabrication du film dans les deux zones étudiées

Ce volet de notre enquête fut très enrichissant par rapport aux chiffres qu'il a produits. Il concernait la quantité des films produits, écrits et réalisés par nos enquêtés en qualité de producteurs, réalisateurs et scénaristes, ainsi que les délais et personnels nécessaires aux différentes étapes de production de ces films. La question de langue principale de tournage de film y est abordée. Ce dernier point est important dans le contexte camerounais que regroupe plus de trois cents ethnies et langues locales. Faire passer le message ou se faire comprendre à travers son film devient un exercice et un challenge pas toujours facile et accessible à tous les cinéastes.

Graphique 13 : le nombre total de films écrits, produits et réalisés par les enquêtés par genre.



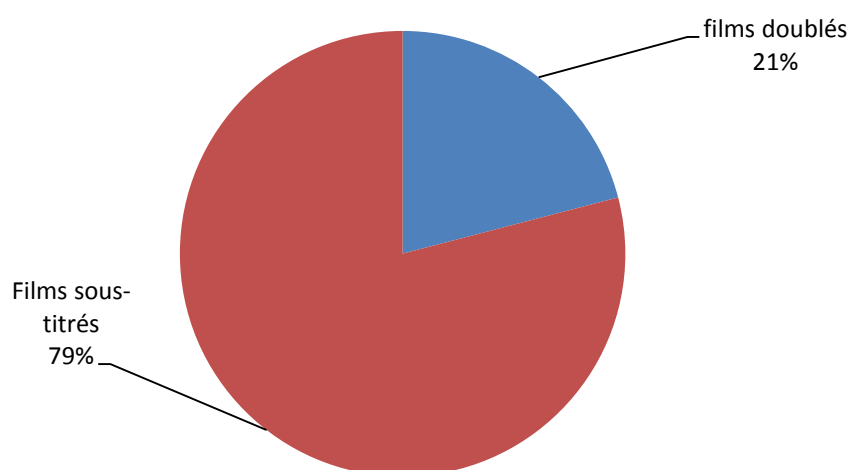
Les cinéastes camerounais interrogés dans la zone francophone et anglophone s'adonnent beaucoup à l'écriture des scénarii, aussi bien de films, que de séries et documentaires. La catégorie court métrage est celle qui domine, avec un total de 431 scénarii écrits dans un délai moyen allant de trois à huit semaines. Les longs métrages suivent avec un total de 379 films écrits dans un délai moyen de 10 à 30 semaines, ce qui semble assez rapide quand on sait les contraintes qu'exige l'écriture d'un long métrage. Les séries sont le genre à la mode et font l'objet de beaucoup de convoitises de la part des diffuseurs. On en dénombre 73 écrites, sachant que la majorité d'entre elles sont constituées de plus de 50 épisodes, chacun d'une durée de 26 minutes. Quant au documentaire, c'est un genre qui fait l'objet de très peu d'écriture en avance, étant donné qu'il est généralement destiné à la télévision et fait souvent l'objet de commandes. C'est la raison pour laquelle le nombre de documentaires produits (203) est supérieur à ceux réalisés (197) qui sont eux aussi supérieurs à ceux écrits (172)

L'accent a été mis sur la production des longs et courts métrages fictions au cours de notre enquête. Il a donc été possible d'évaluer d'une part, le délai de tournage dans la production des films camerounais, d'autre part, le délai de la production hormis la préparation. Pour ce qui est du tournage, l'enquête révèle que les courts métrages camerounais se tournent entre 4 et 9 jours, tandis que les longs métrages se tournent entre

19 à 32 jours. Nous précisons que ces délais sont des moyennes par rapport à notre échantillon. On dénombre quelques exceptions de réalisateurs qui font leurs courts métrages en une journée par exemple, ou 21 jours pour d'autres, et les délais le plus long d'un long métrage qui aura duré 90 jours.

Sur un plan humain, les tournages des courts et longs métrages utilisent une ressource humaine majoritairement masculine dont 8 hommes et 2 femmes pour les courts métrages, 13 hommes et 4 femmes pour les longs métrages. Les postes des femmes étant : maquilleuse, scripte, costumière avec quelques exceptions de camerawoman. La production en elle-même hors la préparation s'étend sur une période plus large aussi bien pour les courts que les longs métrages. On aura donc 5 à 12 semaines pour la production d'un court métrage et 12 à 30 semaines pour celle d'un long métrage. L'étape de la post production et la finition s'avère plus longue, parce que le réalisateur ou le producteur doit se débrouiller coûte que coûte à boucler le film avec ou sans moyens financiers. C'est donc une étape qui regorge de beaucoup de péripéties et de surprises de toutes sortes avec parfois la perte de tout le projet suite à une négligence technique.

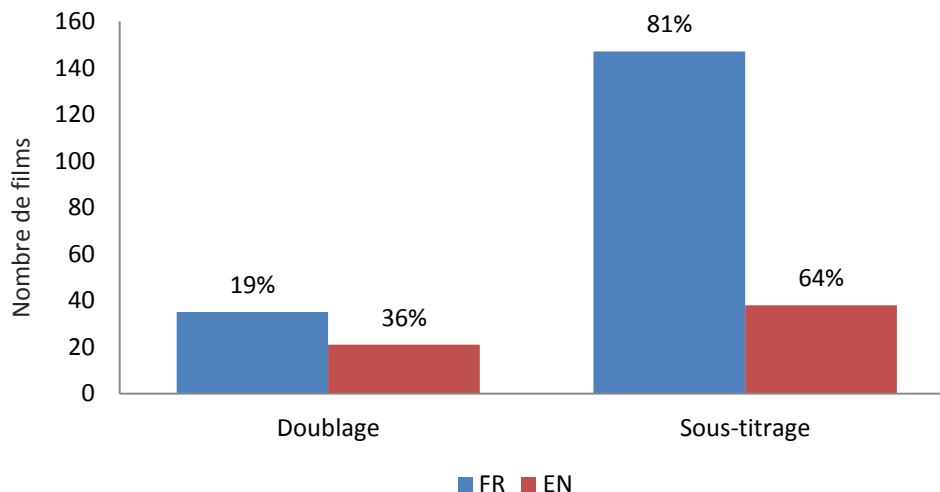
Graphique 14 : la répartition des films doublés ou sous-titrés produits par les enquêtés des deux zones.



Afin de multiplier les possibilités de consommation des films au Cameroun et à l'étranger, les cinéastes des deux zones ont entrepris de rendre disponibles certains de leurs films en une ou plusieurs autres langues. 79% des films concernés bénéficient des versions

sous-titrés en différentes langues dont principalement le français pour les films en langue anglaise et l'anglais pour les films en langue française. Un quart des films produit a été doublé en une autre langue afin de faciliter l'exploitation commerciale du film. Nous notons toutefois que les techniques de doublage utilisées sont encore artisanales, le Cameroun ne disposant pas de structure professionnelle bien équipée pour le doublage des films.

Graphique 15 : le doublage et le sous-titrage des films produits par les enquêtés par zone.



Les cinéastes anglophones sont ceux qui se sont majoritairement lancés dans le doublage de leurs films en langue française. Les doublages effectués dans les deux zones sont exécutés de manière artisanale avec les moyens du bord. Les traductions sont approximatives avec beaucoup de fautes pour ce qui concerne les sous-titrages.

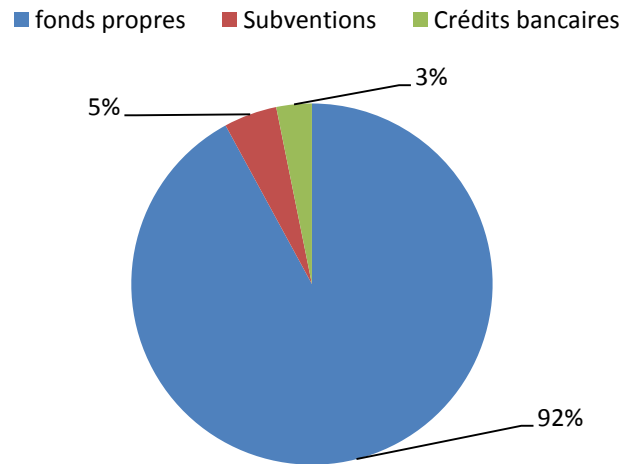
Au-delà des deux langues officielles, les cinéastes des deux zones se sont aventurés dans le doublage de leurs films en langues étrangères et en langues véhiculaires de certaines régions du Cameroun. Parmi les langues étrangères, nous retrouvons l'espagnol, l'arabe, l'allemand, le chinois et le russe. Dans les langues véhiculaires, nous retrouvons le fofouledé et le swahili.

2.3. Le volet financier dans le cinéma des deux zones étudiées

La presque totalité des cinéastes des deux zones (92%) portant la casquette de réalisateurs financent leurs films à fonds propres. Seuls 5% parmi les anciens cinéastes et les plus expérimentés appartenant à la zone francophone ont recours aux subventions. Ceux

qui pratiquent d'autres activités comme les marchés publics ont parfois recours au crédit bancaire (3%).

Graphique 16 : l'origine des fonds pour la production des films des enquêtés des deux zones.



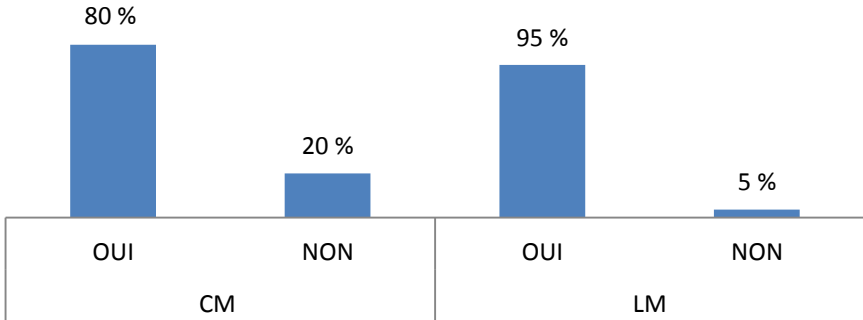
Effectuer une enquête sur l'aspect financier de la production des films s'est avéré délicat et complexe. D'une part, il fallait éviter d'indisposer les cinéastes interrogés au risque de mettre en péril la suite du questionnaire, d'autre part, il était important d'entamer un travail économique sur le cinéma camerounais, bien que sa pratique ne s'arrime pas aux normes internationalement reconnues. Pour cela, il a fallu se poser des questions préalables :

- Combien de cinéastes sont véritablement formés et ont appris à établir le budget d'un film ?
- Existe-t-il une grille normative des tarifications et rémunérations qui s'appliquent dans le milieu cinématographique camerounais ?
- Comment évaluer le professionnalisme d'un cinéaste camerounais ?

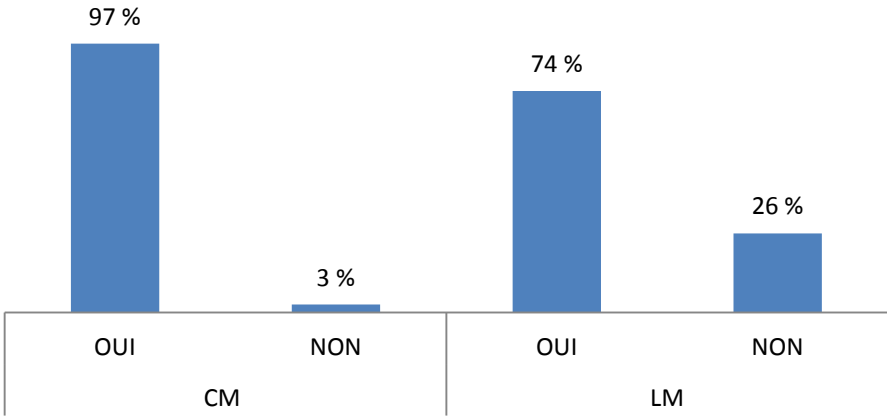
Les réponses à ces trois questions étant négatives ou complexes, nous avons opté pour un aspect du volet économique qui tient compte de la réalité du milieu à savoir : la dépense au quotidien. En effet, que l'on soit amateur ou professionnel du cinéma, en tant qu'être humain, on a toujours l'idée de ce que l'on dépense pour une prestation ou un achat donné. Ce premier indice permettra plus tard d'aller plus en détails après avoir réuni un certain nombre d'éléments factuels d'analyse de données. C'est la raison pour laquelle nous précisons que les chiffres qui seront énoncés tout au long de cette recherche sont

essentiellement des estimations des dépenses réelles effectuées localement durant les productions de courts et longs métrages camerounais. À titre d'exemple, pour un jeune qui dira qu'il a dépensé 10.000 FCFA (15 EUR) pour son premier court métrage, nous ne concluons pas que le budget de son court métrage était de 10.000 FCFA étant donné qu'à cette somme dépensée, il faudra ajouter les autres rubriques non évaluées par ce jeune. C'est le cas pour la régie, le matériel technique, la rémunération des acteurs et des techniciens, le coût du scénario et la cession des droits etc. Néanmoins, les montants dépensés constituent pour un départ de bons indices pour évaluer un certain nombre d'éléments et paramètres économiques essentiels sur la production des films camerounais.

Graphique 17 : l'élaboration d'un budget préalable par projet de film par les enquêtés des deux zones.



Graphique 18 : la tenue de comptabilité par projet de film par les enquêtés des deux zones.



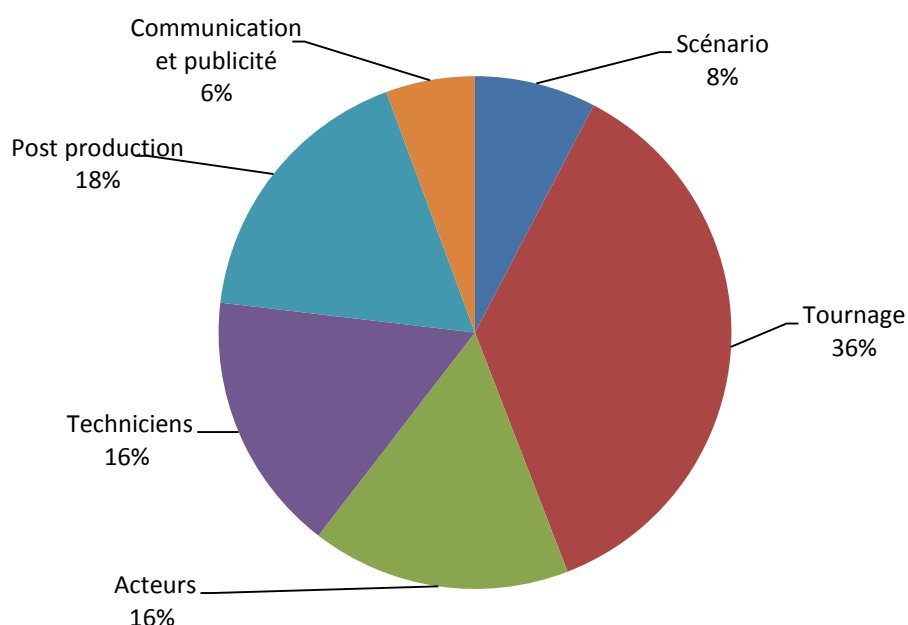
L'analyse des graphiques 17 et 18 relatifs à l'élaboration d'un budget préalable, ainsi que de la tenue de la comptabilité par projet de film, montre à quel point la question comptable dans le cinéma camerounais est approximative. Le fait de la fermeture de toutes

les salles, de l'absence du contrôle fiscal réel de la production et parfois de la non obligation de résultats pour les films subventionnés ne poussent pas les cinéastes camerounais à plus de rigueur dans la comptabilité de leurs projets de films. L'évaluation, la comparaison et la classification des films vis-à-vis de leurs budgets deviennent difficiles.

Nous notons que 20% de cinéastes interrogées se lance dans la production de courts métrages sans aucun budget initial. C'est également le cas pour 5% d'entre eux pour les longs métrages. Ce qui suscite beaucoup d'interrogations sur le plan structurel et organisationnel des productions. Parmi ceux qui réussissent à faire un budget, bon nombre dans le cas des longs métrages ne tiennent pas de comptabilité après les productions. Il devient ainsi très difficile, pour ne pas dire impossible, de faire un état comptable sur les coûts réels des différents films.

Nous avons opté de subdiviser le budget du film en six rubriques afin que chaque cinéastes puisse faire une évaluation en pourcentages des coûts de chacune des rubriques.

Graphique 19 : la répartition du budget par rubriques du film par les enquêtés des deux zones.



Les cinéastes des deux zones dépensent le plus gros du budget de leurs films pendant l'étape du tournage. La partie technique est évaluée à 36 % tandis que la partie ressources humaines (techniciens et acteurs) est évaluée à 32 %, ce qui fait un total de 68% du budget

du film. La postproduction prendra la moitié des 32% restants puisqu'après le tournage, le film doit être monté pour être exploité et diffusé. Le scénario à 8 % rejoindra les pourcentages avoisinants ceux pratiqués à l'international dans certains pays anglo-saxons, et on terminera par la communication et la publicité sur le projet à hauteur de 6 %.

Ces différents pourcentages analysés dans le contexte local et comparés à ceux de l'extérieur ouvrent quelques fenêtres pour la compréhension d'un certain nombre de manquements dans les films camerounais. En prenant simplement l'exemple de la postproduction à laquelle est alloué 1/5 du budget du film, il devient difficile de couvrir efficacement tous les aspects liés à la postproduction d'un film. Nous pouvons citer le montage, le mixage, la synchronisation, l'étalonnage, la musique, l'habillage et les effets spéciaux. Dans le contexte camerounais, le choix sera fait de se battre pour faire d'abord exister le film, indépendamment des manquements artistiques et techniques de ce dernier. L'argumentaire du producteur ou réalisateur lors des critiques du public sera de mettre en avant l'insuffisance des moyens financiers et techniques à laquelle il a été confronté.

Les sommes effectivement dépensées lors de la production des films des cinéastes enquêtés oscillent entre 992.620 FCFA (1.513 EUR) et 2.609.490 FCFA (3.978 EUR) pour les courts métrages et 4.051.720 FCFA (6.177 EUR) et 11.379.460 FCFA (17.349 EUR) pour les longs métrages. Ce qui donne une moyenne de 180.000 FCFA (274,4 EUR) pour le court métrage et 7.700.000 FCFA (11.739,5 EUR) pour le long métrage.

Les coûts relatifs à l'écriture des scénarii de films par les enquêtés sont de 436.940 FCFA (666 EUR) pour les courts métrages et 1.575.130 FCFA (2.401 EUR) pour les longs métrages en moyenne. Il est important de noter que l'écriture du scénario est une étape essentielle dans un projet de film. C'est le point de départ de tout projet, ce qui suppose qu'elle doit être bien faite en respectant des règles de bases relatives à cette profession de scénaristes.

Mais raconter une histoire, ce n'est pas simplement inventer des événements ou se souvenir d'événements passés. Les événements ne sont que description. Le narrateur devra sélectionner, connecter entre eux et construire une série de moments intenses. Ces moments seront tellement passionnants que l'auditeur aura l'impression qu'il est en train de les vivre lui-même. Bien raconter une histoire, ce n'est pas simplement raconter au

public ce qui s'est passé dans une vie. C'est lui donner l'expérience de cette vie⁴.

Le constat fait au Cameroun est que la plupart des cinéastes à un moment donné de leur carrière, se découvrent le talent de scénariste sans avoir bénéficié d'une quelconque formation dans le domaine. Le nombre important de « scénarii » qui en découlent⁵ se heurte régulièrement à plusieurs critiques ou rejets dans le cas des commissions de financements ou de la part des commanditaires.

Sur le plan communicationnel, les cinéastes camerounais de l'époque étudiée à savoir 2009 – 2015, dépensaient en moyenne très peu d'argent pour la communication et la publicité de leurs films. Les budgets de communication et publicités des courts et longs métrages produits par les enquêtés se rejoignent avec une moyenne de 800.000 FCFA (1.220 EUR) environ. Sachant que nous avons d'un côté, le producteur de la zone francophone qui ne dépense pas un centime, et de l'autre, celui de la zone anglophone qui a dépensé le plus gros budget de communication qui est de 10.000.000 FCFA (15.246 EUR). Cela confirme cette tendance pour les cinéastes anglophones à dépenser de fortes sommes pour le marketing et la communication de leurs films.

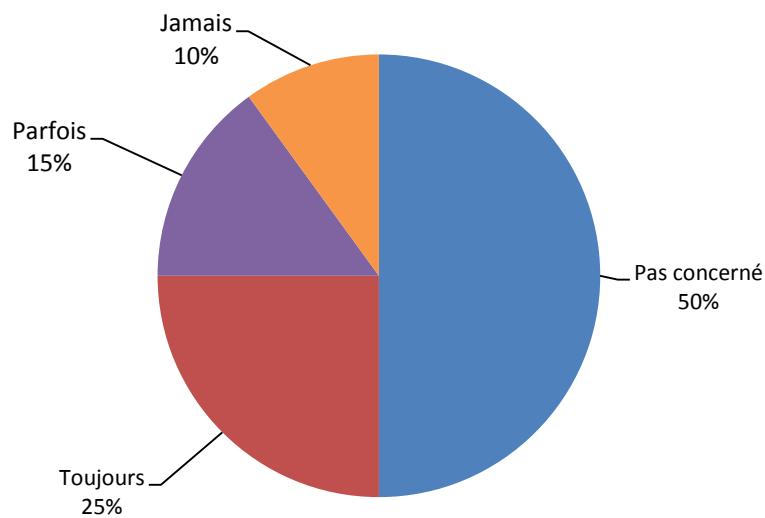
2.4. Le volet juridique dans le cinéma des deux zones étudiées

Les questions de droit dans le cinéma camerounais demeurent une préoccupation permanente quand on sait qu'en matière de droit, il n'y a pas de débrouillardise. Cela demande un minimum de formation académique et de connaissance de base du droit. Ces deux éléments sont souvent manquants auprès de beaucoup de cinéastes camerounais. Ce qui complexifie toutes les questions relatives au droit.

⁴ John TRUBY et Muriel LEVET, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, Nouveau monde éditions, 2010, p. 10-11.

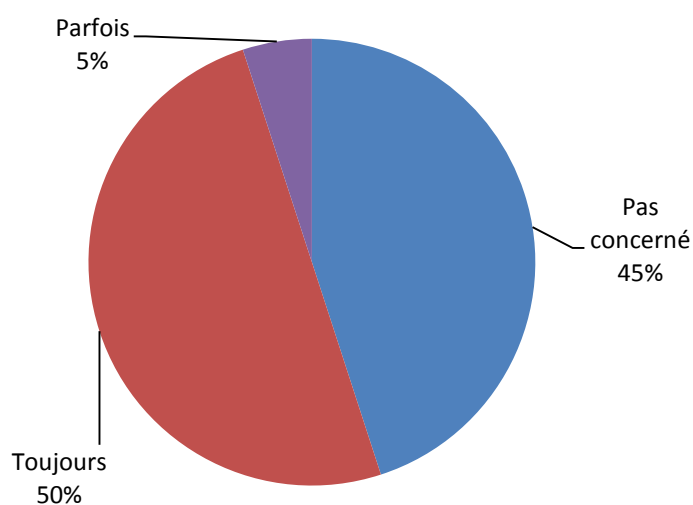
⁵ Dans le cadre de notre étude les cinéastes interrogés (toute catégorie confondue) disent avoir dans leurs tiroirs 431 courts métrages et 379 longs métrages de scénarii achevés qui n'attendent que d'être tournés.

Graphique 20 : la signature de contrats de cession des droits entre les enquêtés et les diffuseurs locaux.



Aussi étonnant que cela puisse paraître, 10% des producteurs camerounais ont cédé leurs œuvres à des télévisions locales sans avoir signé un contrat de cession de droits de diffusion. Pourtant, l'absence d'un contrat de cession de droits de diffusion a une incidence sur la perception des droits d'auteur. En effet, sans contrat de cession de droits, impossible de percevoir des droits d'auteur dans une société en charge de la question. Cette lacune pourrait être le fait de l'ignorance. Toutefois, plusieurs cinéastes locaux assimilent systématiquement le contrat à une rémunération financière. Autrement dit, dès qu'ils signent un contrat, ils doivent percevoir de l'argent. Pourtant, un contrat de cession de droits de diffusion peut être signé entre un producteur et un diffuseur et préciser que l'œuvre est cédée à titre gratuit. Pareil pour les cas des interprétations notamment dans les courts métrages. Bien qu'un acteur interprète gracieusement un rôle, il a droit à un contrat avec une rémunération zéro. Le rôle des contrats est de créer un lien, définir et encadrer la relation entre les deux parties. Certaines chaînes de télévisions tirent avantage de leur popularité pour arnaquer les jeunes producteurs encore ignorants. C'était un privilège et ça continue d'ailleurs de l'être, pour certains cinéastes amateurs, d'être diffusés sur le petit écran. Ces derniers vont jusqu'à déboursier des sommes pour voir leurs œuvres diffusées et ainsi acquérir une certaine notoriété dans leur environnement.

Graphique 21 : la signature de contrats de cession des droits entre les enquêtés et les diffuseurs extérieurs.



La moitié de notre cible ne diffuse pas ses films dans les chaînes de télévision locales au Cameroun et 45% à l'international, par manque d'informations ou de connaissances sur les procédures entre autres raisons. Pour le cas des chaînes étrangères, dont l'Europe majoritairement, les exigences techniques requises demeurent le frein principal. Quand une œuvre est acceptée, la signature d'un contrat de cession de droits de diffusion est systématique.

Les télévisions étrangères, pour la grande majorité, françaises, à cause de la langue pour les cinéastes de la zone francophone, appliquent dans le cas de l'acquisition ou de la coproduction de nouveaux contenus les mêmes règles administratives et légales. Elles passent par la signature d'un contrat de cession de droits, et la présentation de la documentation fiscale de l'entreprise effectuant la vente qui conditionnera les retenues appliquées lors du paiement.

Pour toute entreprise ayant une résidence fiscale au Cameroun, l'administration fiscale française retiendra 15% du montant total à payer au cas où l'entreprise fournit une attestation de résidence fiscale signée par un centre des impôts camerounais, sinon la retenue sera de 30%. Les 15% retenus par l'administration fiscale en France pour une entreprise en règle avec le fisc au Cameroun peuvent être recouverts par cette dernière auprès de la paierie de France à Yaoundé, en justifiant la déclaration et le paiement de

l'impôt sur le revenu de la facture en question. Très peu de producteurs et de réalisateurs font usage de cette possibilité, les autres ignorant cette procédure.

2.5. Le volet académique dans le cinéma des deux zones étudiées

2.5.1. L'état des lieux

Aujourd'hui, acquérir des compétences dans son cursus académique est essentiel et s'opère à travers l'acquisition des savoirs, du savoir-faire et du savoir-être. Ces deux derniers sont ceux qui font défaut dans le cursus académique camerounais, le savoir à lui seul n'étant pas suffisant.

Pour Guy Le Boterf⁶, une compétence peut être définie comme la combinaison et la mobilisation permanente par le sujet de ressources incorporées (savoirs, savoir-faire, attitudes, comportements, expériences) et des ressources de l'environnement (moyens de travail, informations, réseaux relationnels) en vue d'agir en situation plus ou moins complexe, en satisfaisant à des exigences.

La construction des compétences associe donc deux processus : une activité matérielle, observable (la performance), et une activité mentale, invisible. Dans cette perspective, ni la seule accumulation des savoirs, de savoir-faire, d'attitudes, ou de comportements, ni la seule mise en situation de production, ne garantissent la construction de compétences⁷.

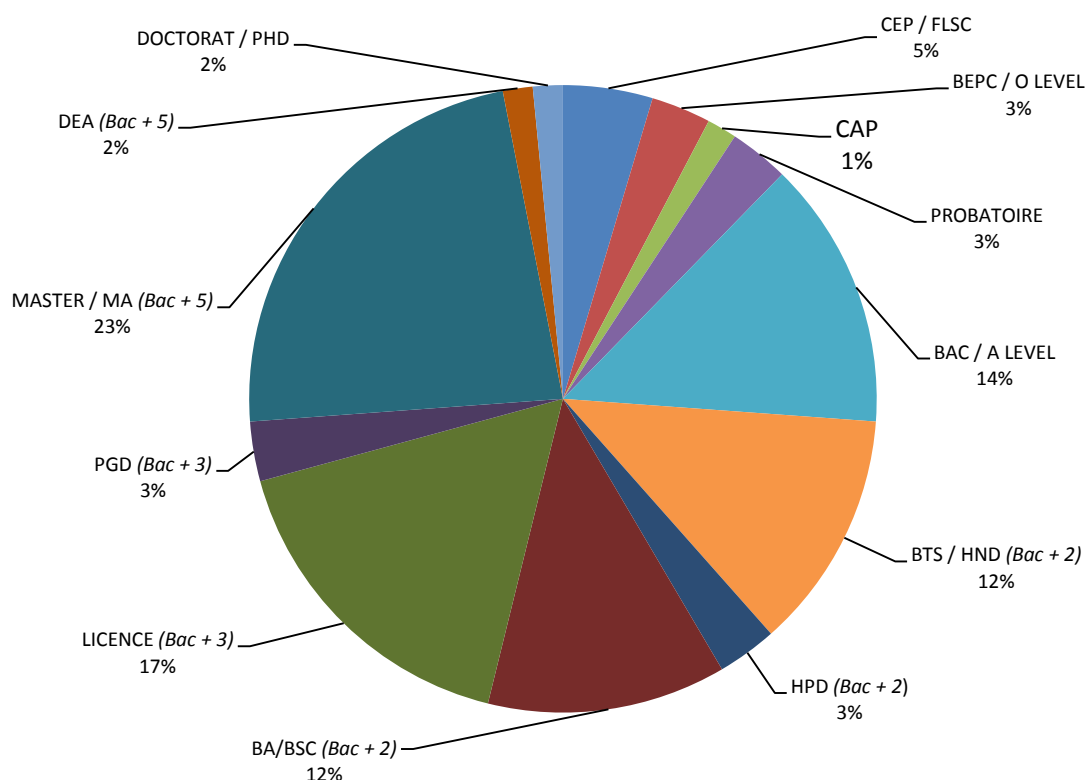
L'enseignant joue donc le rôle de celui qui propose des situations complexes à l'apprenant « juste assez inédites pour que la pure et simple répétition soit inadéquate, juste assez familières pour que le sujet ne se sente pas totalement démun⁸. »

⁶ Guy Le BOTERF, *De la compétence à la navigation professionnelle*, Les Ed. d'organisation, 1997, 294 p.

⁷ Daniel CORTES-TORREA, *Concepts, méthodes, outils pour enseigner aujourd'hui dans la voie professionnelle*, Paris, Casteilla, 2007, p. 80.

⁸ Philippe PERRENOUD, *Construire des compétences dès l'école*, ESF sciences humaines, 2018, p. 40.

Graphique 22 : la qualification académique des cinéastes enquêtés des deux zones⁹.



Sur le plan académique, loin de la corrélation qui pourrait être faite entre la qualité technique des films et le niveau académique de ceux qui les réalisent, 76% des cinéastes interrogés sont diplômés de l'enseignement supérieur. Ces diplômes, licences, masters et doctorat, concernent d'autres filières que le cinéma ou l'audiovisuel. Autrement dit, ils sont en théorie formés dans le cursus académique conventionnel étant donné que les universités camerounaises regorgent de professeurs qui dispensent des cours de rang magistral. Il y a pourtant un besoin de spécialistes dans plusieurs filières, particulièrement dans celles du cinéma et de l'audiovisuel qui nous concernent. C'est connu de tous au Cameroun, qu'il existe beaucoup de diplômés du supérieur, pour la majorité en provenance des universités d'État, qui manquent cruellement de compétence et de savoir-faire. Le système Licence/Master/Doctorat (LMD), qui était supposé remédier à cette situation depuis son adoption et sa mise en application en 2007 semble toujours déficitaire. En effet, c'est le 11 février 2005 que les chefs d'États de la CEMAC étaient réunis à Libreville au Gabon et ont signé une déclaration visant à harmoniser et standardiser les mesures relatives à l'enseignement supérieur, à la recherche et à la formation professionnelle, en vue de

⁹ Ce graphique est dressé à partir des réponses obtenues des enquêtés sur la question 54 relative au diplôme le plus élevé obtenu dans le cursus académique initial.

l'adoption puis l'appropriation du nouveau système LMD qui a vu sa naissance le 19 juin 1999 à Bologne en Italie.

Tableau 2 : le niveau académique des cinéastes enquêtés dans les deux zones.

	Niveau académique ≤ BAC		Niveau académique BAC +	
	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes
FR	12	3	23	7
EN	2	0	15	3
Total	14	3	38	10

Ce tableau montre clairement que toutes les cinéastes femmes de la zone anglophone sont diplômées du supérieur, ce qui leur apporte une certaine assurance dans la pratique de ce métier autour duquel on note beaucoup de discriminations. Les femmes cinéastes anglophones se doivent d'affronter régulièrement l'égo des collègues masculins qui ont souvent tendance à les sous-estimer ou leur porter un regard dévalorisant, souhaitant qu'elles soient toujours dépendantes d'eux. La presque totalité des cinéastes hommes de la même zone sont aussi diplômés du supérieur. Au vu de cela, pourrait-on conclure que les concernés prennent le temps d'avancer dans leurs études avant de se lancer dans la pratique du métier ? Ou alors, c'est le fait de la contrainte des parents qui insistent que leurs enfants aillent le plus loin possible dans les études avant de prétendre exercer un métier.

Sinon quel impact et utilité ces diplômes pourraient avoir sur la pratique des métiers du cinéma ? Quel lien existerait-il entre la formation et le métier exercé ?

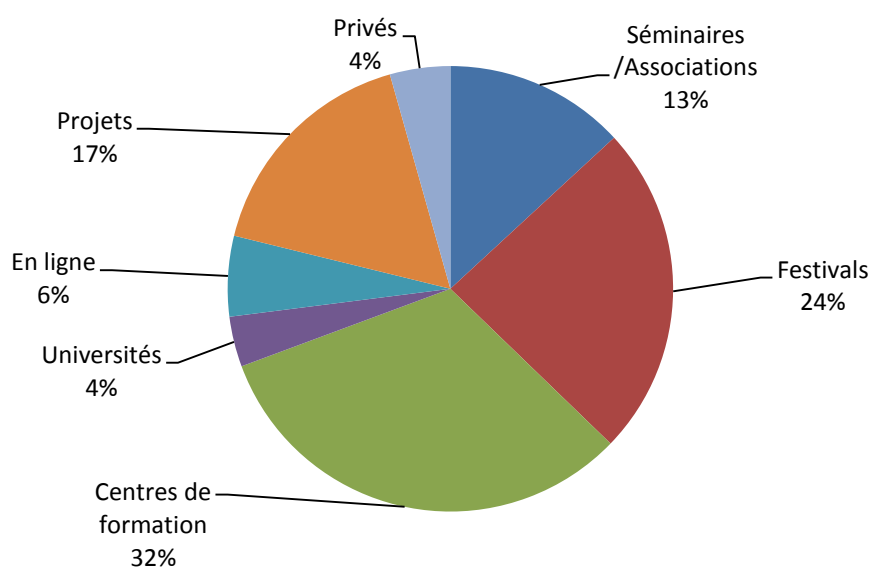
La réponse à cette dernière question serait appréciable étant donné que dans la classification des besoins prioritaires de ces cinéastes, la formation vient en tête avec 18% suivie de la main d'œuvre technique (16%) et artistique (15%). Le reste des besoins, financement, législation, équipements et diffusion suivront. C'est dire que le message de ces données est contraire et opposé à ce qui est régulièrement présenté comme facteur primordial et indispensable à la réussite d'un film, à savoir : le financement. Les principaux concernés que sont les cinéastes camerounais disent le contraire. Ils reconnaissent leur amateurisme et le besoin d'une meilleure maîtrise des outils techniques et artistiques pour

la fabrication des films. Il y a donc un besoin réel de formation et d'apprentissage pour acquérir les notions essentielles indispensables à une pratique convenable de cet art.

2.5.2. Les cadres de formations reçues

Les formations reçues par les cinéastes des deux zones proviennent de plusieurs cadres qui ont été regroupés en sept catégories classées par ordre de grandeur décroissante :

Graphique 23 : les cadres de formations professionnelles reçues par les enquêtés des deux zones.



Les centres de formation (32 %)

Ils regroupent les structures de formations professionnelles¹⁰ ayant offert des formations aux cinéastes camerounais. Celles recensées se trouvent en Afrique (Cameroun), Europe (France) et au Moyen-Orient (Abu Dhabi). Les écoles françaises ont essentiellement accueilli les cinéastes de la zone francophone qui ont pour la plupart bénéficié de bourses de la coopération française. Par contre, les structures de formation professionnelles du

¹⁰ **Cameroun** : Centre de formation professionnel de la CRTV de Yaoundé (CFPA), Institut supérieur du cinéma de l'Afrique centrale de Yaoundé (ISCAC), LN International de Yaoundé (LNI), Cellule audiovisuelle de Mbalmayo (CeLAV), Vidéoopro de Douala (VP). **Afrique** : Royal art academy de Lagos, Amateur film academy. **Europe** : École nationale supérieure des métiers de l'image et du son de Paris (FEMIS), École nationale supérieure Louis-Lumière de Paris, Centre de formations professionnelles qualifiantes pour adultes de Paris (Afp), Conservatoire de Paris, École des Métiers du Cinéma, de la Télévision et des Nouveaux Médias (EICAR), Institut national de l'audiovisuel (INA). **Moyen-Orient** : New York film academy d'Abu Dhabi.

Moyen-Orient et du Nigeria, ont accueilli des cinéastes de la zone anglophone, certainement à cause de la langue.

Nous constatons dans le cas du Cameroun, que ce sont les mêmes centres de formation qui sont toujours cités. Ils ont eu à accueillir des cinéastes en provenance des deux zones. Le CFPA est le centre privé de la télévision nationale, l'ISCAC est dirigé par le cinéaste Bassek Ba Kobhio, LNI appartient à Lambert Ndzana, cinéaste indépendant formé dans plusieurs écoles en Europe, VIDEOPRO et la CelAV sont deux structures appartenant au Centre d'Orientation Educativo (COE), une ONG internationale italienne. Ces centres de formation sont ceux qui offrent les formations professionnalisantes dans toutes les catégories avec des durées allant d'un mois à quatre années. Seuls 26 % des cinéastes de la région anglophone interrogés en ont bénéficié.

- **Les festivals (24 %)**

Les festivals sont le lieu par excellence d'apprentissage de plusieurs cinéastes camerounais. Ils ont l'avantage d'être nombreux et surtout ouverts à tous à travers les master class¹¹ qu'ils offrent gratuitement durant la semaine de leur tenue. Exception faite de certains, notamment le Durban Talent Campus en Afrique du Sud, qui offre des formations qui s'étendent souvent sur deux semaines. Parmi les festivals listés¹², on retrouve majoritairement ceux camerounais, un Sud-africain et un allemand.

Les master class sont beaucoup plus axés sur la réalisation qui intéresse les cinéastes camerounais au premier plan. Les formations en technique et montage offrent aussi l'occasion aux cinéastes en herbe de se frotter au matériel technique et professionnel auxquels certains n'ont pas toujours accès. Pratiquement la moitié des cinéastes de la zone anglophone interrogés (47 %) sont formés dans ce cadre accessible à tous.

- **Les projets (17 %)**

Quand nous parlons de projets, il est question des différentes formations qui naissent dans le cadre de projets financés généralement par des bailleurs de fonds. Les partenaires qui mettent en œuvre ces projets sont des structures internationales à l'instar de Canal

¹¹ Classes de maître.

¹² **Cameroun** : Miss me binga, Écrans noirs, Fako film Festival, Cameroon international film festival, Rencontres international du film court, Yahra, Art city short film festival, Rencontres audiovisuelles de Douala. **Afrique** : Durban talent film festival. **Europe** : Berlin talent campus.

France International (CFI), Canal +, la coopération technique allemande, le Goethe Institut Kamerun, le centre international des radios et télévisions d'expression française, le ministère français des Affaires Étrangères (MAE) ou l'organisation internationale de la francophonie (OIF).

Au plan local, certains projets comme *Shooting in Cameroon*, ayant bénéficié du financement du Contrat de désendettement et de développement (C2D) et *237 Travelling*, du financement de l'Union Européenne, ont été mis en œuvre par des entités locales. Ces cadres de formation ont essentiellement bénéficié de la participation des cinéastes de la zone francophone interrogés.

- **Les séminaires et associations (13 %)**

Les séminaires et associations concernent des formations ponctuelles organisées par différentes structures culturelles parmi lesquelles des centres culturels et associations¹³. Ces formations peuvent être de tous ordres ou polyvalentes, tout étant fonction du budget disponible et de l'intérêt des organisateurs.

- **Les formations en ligne (6 %)**

Elles sont une alternative pour les cinéastes anglophones en quête de formations. 18 % de ceux interrogés y ont recours faute de moyens financiers pour suivre des formations en présentiel à l'étranger. Ils ont l'habitude de l'utilisation de l'outil informatique et internet. Ces formations en ligne sont pour certaines payantes, à des tarifs et modalités de paiements qui restent accessibles pour eux. Les cinéastes anglophones sont particulièrement penchés sur des sites de formation en ligne en Angleterre et aux États-Unis. Les domaines les plus sollicités sont l'écriture du scénario et la réalisation.

- **Les universités (4 %)**

Les formations universitaires concernent souvent la production dans son ensemble en excluant l'écriture du scénario et la technique pour le cas de l'université de Yaoundé 1, listée par nos enquêtés. Cette université a une filière en Arts du spectacle qui accueille en première année beaucoup d'étudiants bacheliers passionnés de cinéma qui sont très vite déçus pour ceux qui espérait effectuer beaucoup de pratique. À Buea, il y a l'University

¹³ **Centres culturels** : Institut Français, Goethe Institut, Centre Culturel Hell, Alliance franco-camerounaise.
Associations : Royal art academy, art et images.

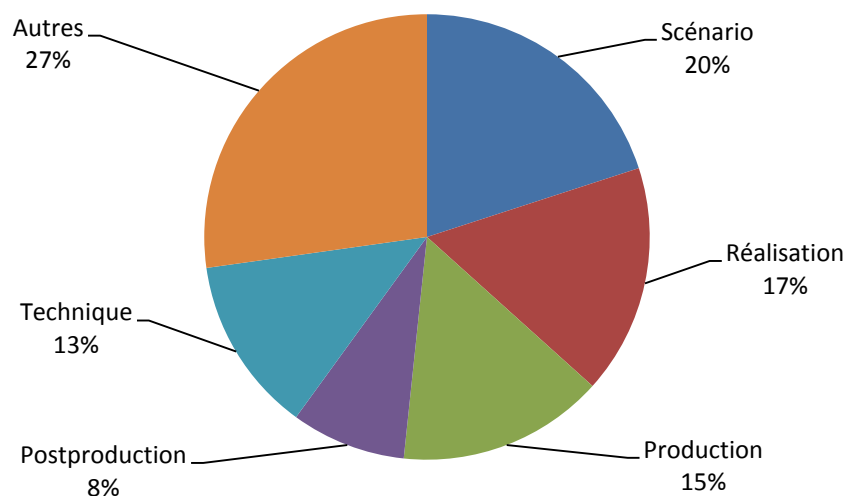
college of technologie qui forme également dans les domaines de l'art. En Afrique du Sud, une institution a été listée, il s'agit du CityVarsity School of Media and Creative Arts de Johannesburg qui elle offre la pratique aux étudiants. En Suède, Lyne universited est citée. Seulement 9% de cinéastes interrogés dans la zone anglophone ont eu le privilège d'avoir accès à ce cadre par excellence de la formation.

- **Les privés (4 %)**

Cette dernière catégorie est particulière car elle concerne les cinéastes qui ont reçu des formations en cours particuliers par d'autres cinéastes plus expérimentés. Ces encadrements ont concerné principalement l'écriture du scénario, mais se sont étendus sur la réalisation, la production et la postproduction.

2.5.3. Les catégories et les lieux de formations reçues

Graphique 24 : le classement des formations professionnelles par catégories reçues par les enquêtés.

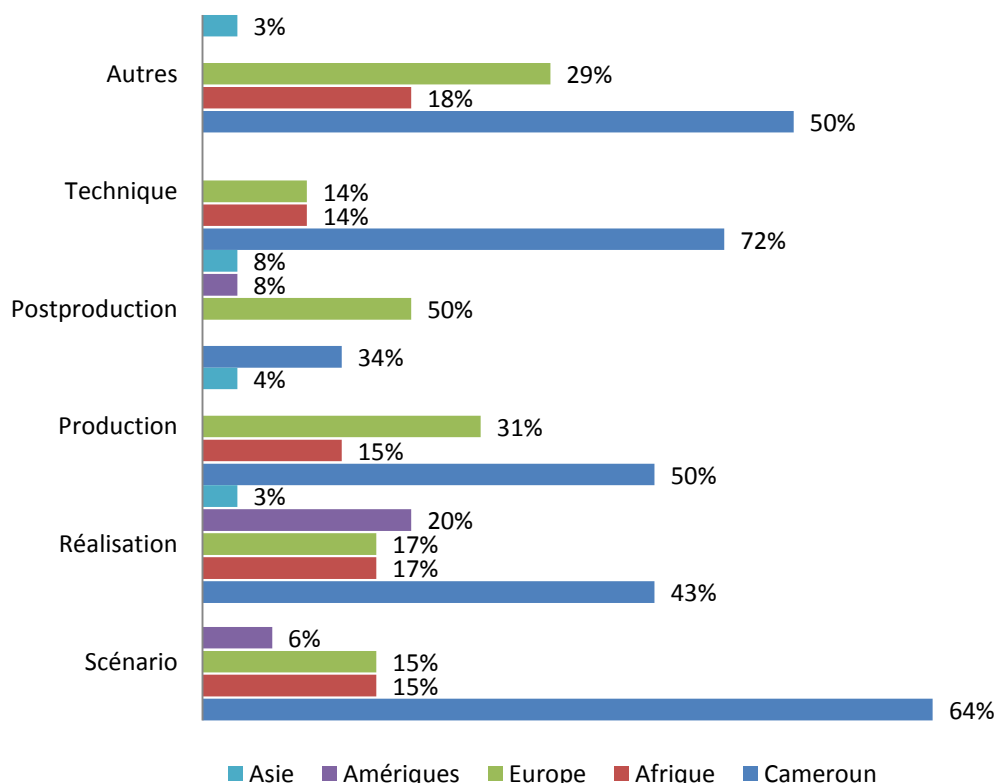


En classant les formations reçues par catégories, la rubrique Autres qui regroupe les formations polyvalentes est celle qui vient en tête. En effet, vu le défaut de temps et de moyens des cinéastes camerounais, beaucoup souhaitent tout apprendre le plus rapidement possible. Les festivals, à travers leurs master class, sont le lieu par excellence de ce type de formation. S'il fallait classer les formations par rubrique précise, le scénario vient en tête avec 20 %. Ce qui peut sembler logique étant donné qu'il s'agit du point de départ de tout projet. La plupart des formations en scénario sont offertes dans le cadre des projets mis en

place par des bailleurs de fonds européens sur la base de sélection d'un nombre restreint de candidats.

Pour ce qui est de la réalisation, la plupart des cinéastes camerounais qui la pratique l'ont apprise dans le cadre des structures de formations professionnelles, pareil pour la production et les métiers techniques. Il est important de noter que dans les années 2000, la pratique des métiers techniques nécessitait véritablement une formation. Il n'y avait pas encore autant d'automatismes dans les équipements techniques comme c'est le cas de nos jours. La postproduction vient en dernier lieu dans ce classement simplement parce que les cinéastes camerounais se préoccupent prioritairement du tournage qui prend la plus grosse partie du budget du film. Le montage est souvent le lieu où l'on s'efforce d'agencer des images, sons et musiques parfois non traités et mixés, pour à la fin, servir un film pas digeste.

Graphique 25 : le classement des formations professionnelles par lieux reçus par les enquêtés.



Dans ce graphique, le Cameroun vient en tête des lieux qui accueillent la formation de ses cinéastes. Toutes les catégories sont assurées au-delà de la moyenne de ce qui se fait

dans les pays extérieurs cumulés. L'Europe occupe le second plan avant les autres pays africains. Pendant longtemps, les bourses de formations attribuées en grande partie aux cinéastes de la zone francophone étaient destinées pour des institutions de formation européennes. Ce qui justifie ce flux de formations vers l'Europe où se trouvent la grande majorité des structures qui offrent des formations professionnalisantes. Les pays les plus fréquentés étant la France et la Belgique. Les cinéastes de la zone anglophones par contre se sont plus formés dans des pays ayant l'anglais comme langue officielle ou seconde parmi lesquels le Nigeria voisin, le Kenya, l'Afrique du Sud, l'Égypte, l'Angleterre, la Chine, le Canada et les États-Unis etc.

2.6. La distribution des films dans les deux zones étudiées

La majorité des films de nos enquêtés est destinée au grand public local en premier lieu, et aux festivals de cinéma en dernier ressort. La moyenne de la tranche d'âge de la cible est de douze ans. Ce qui correspond à une cible jeune et adolescente. Pourtant, ceux qui vont voir les films qui sortent ne sont pas ces adolescents-là. Ce qui suppose qu'il y'a encore un énorme travail au niveau de la distribution qui devrait permettre aux adolescents d'avoir accès aux projections de films.

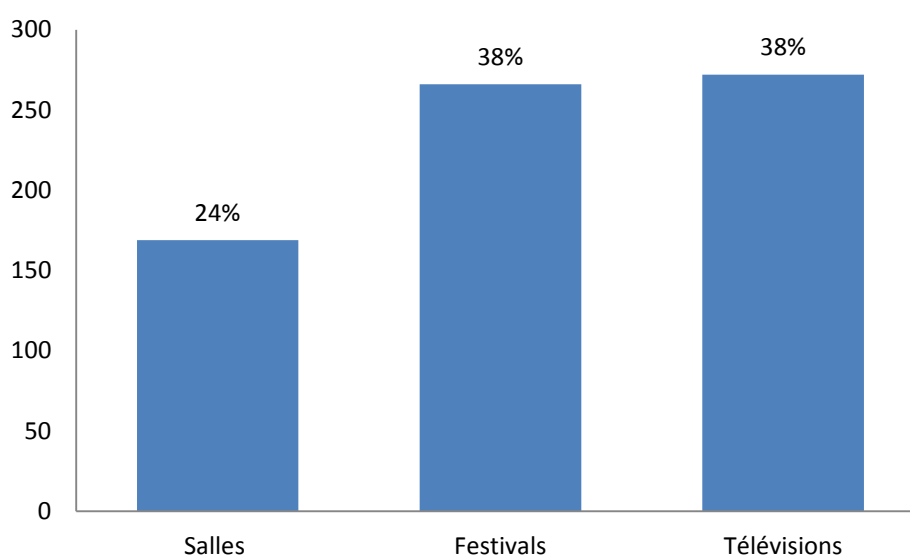
2.6.1. Les lieux de diffusion dans les deux zones étudiées

Les films produits par les cinéastes des deux zones font face à un challenge en ce qui concerne la diffusion. Avant la fermeture de toutes les salles en 2009, les cinéastes rencontraient déjà d'énormes difficultés pour diffuser leurs œuvres. Il était généralement question de louer les espaces de diffusion, ce qui supposait avancer de l'argent en cash qui était difficile à trouver, au terme d'une production dans laquelle les producteurs/réalisateurs se retrouvaient surendettés.

Après 2009, il est toujours question d'utiliser les mêmes circuits de diffusion que sont les salles, les festivals et les télévisions. Dans le cadre de notre étude, il apparaît que notre cible a principalement diffusé ses films par le biais des chaînes de télévision nationales ou internationales. Ce mode de diffusion ayant pour avantage de générer une contrepartie financière. Le second lieu de diffusion des films concerne les festivals. Ce sont des espaces privilégiés qui accueillent un public international constitué des amateurs, des professionnels, des vendeurs et des acheteurs. De plus, il y'a une possibilité de décrocher un

prix qui apporte une reconnaissance par rapport au travail effectué. Le troisième et dernier lieu de diffusion est la salle. La diffusion en salle au Cameroun a connu une mutation importante dans sa pratique et son usage. C'est le seul lieu qui demande et exige aux cinéastes de déboursier de l'argent en amont pour pouvoir disposer de l'espace. C'est la raison pour laquelle seule une minorité de cinéastes, 24% de notre échantillon, ont recours à ce mode de diffusion de leurs films.

Graphique 26 : la répartition de l'usage des lieux ayant accueilli les diffusions des films des enquêtés dans les deux zones¹⁴.



Le graphique ci-dessus nous permet de noter les lieux et cadres que nos enquêtés ont utilisé pour la diffusion de leurs films.

Concernant la diffusion en salles des films produits par nos enquêtés, on note la création et le développement de nouveaux espaces de diffusion au Cameroun. Depuis la fermeture de la dernière salle de cinéma en 2009, la demande et la pression du public ont poussé les cinéastes à s'adapter et à trouver de nouveaux espaces, en remplacement des salles conventionnelles, pour projeter leurs films. On dénombre quatre principaux espaces de diffusion :

- **Les centres culturels** : Peu visités par le passé et essentiellement par un public cultivé, ces espaces sont devenus fréquentés par un large public de tous âges et tous horizons.

¹⁴ Les réponses des enquêtés obtenus à la question 39 : *Combien de vos films ont été diffusés ; en salle ? à la télévision ? dans les festivals ?*, nous ont permis de dresser ce graphique afin de ressortir le canal le plus utilisé pour la diffusion des films des enquêtés.

Ils sont pour la plupart concentrés dans la capitale politique Yaoundé. Exception faite pour l'Institut Français du Cameroun (IFC) qui est aussi présent à Douala, où sont pratiquées les mêmes activités. Ces centres culturels en dehors de l'IFC (qui pratique souvent du 60% ou 40% en partage de recettes pour les films projetés), offrent l'avantage de la gratuité en termes d'occupation de leurs salles pour les projections de films.

- **Les salles de spectacle** : Principalement situées dans la capitale économique Douala, elles sont un véritable vecteur de compensation de la salle de cinéma conventionnelle. Elles ont l'avantage d'offrir de grands espaces pouvant accueillir jusqu'à 1.500 personnes comme c'est le cas à Douala Bercy¹⁵. Le revers de la médaille est qu'elles n'ont pas toujours une acoustique sensible à celle existant dans les salles de cinéma. En plus de cela, le coût de leur location n'est pas des moindres, mais il est rapidement compensé par le fait qu'elles sont situées dans des lieux accessibles et attractifs.

Notons que ces espaces de diffusion sont prévus par la législation camerounaise comme lieu d'exploitation ambulante pour la diffusion des films¹⁶. Sauf que le critère de billetterie réglementaire à l'entrée et son contrôle n'est plus appliqué¹⁷ étant donné que le FODIC, seule structure habilitée à faire ce travail, a été dissous depuis 1990.

- **Les hôtels** : Faute d'espaces appropriés pour la diffusion de leurs films, les cinéastes anglophones sont ceux qui ont entamé la diffusion de leurs films dans des hôtels. Ayant besoin d'un cadre prestigieux pour les avant-premières (« Movie Premiere » en anglais) de leurs films, les salles des fêtes et halls des grands hôtels ont été ciblés comme lieux de prestige pour ces cérémonies avec tapis rouge en amont. Ils restent ainsi bien ancrés dans l'*Entertainment* (divertissement). Bien que cela ait un coût financier certain, malgré les partenariats possibles mis en place, ces espaces restent très sollicités surtout par les producteurs anglophones qui les ont intégrés dans leur processus de distribution des films. C'est généralement le lieu de vendre des DVD, mettre en avant l'équipe de

¹⁵ Joseph SIEWE, homme d'affaires camerounais, est le président directeur général de cette prestigieuse salle événementielle. Elle accueille dans la capitale économique du Cameroun, des concerts, spectacles et événements multiples et divers parmi lesquels les projections cinématographiques et avant-premières de films. Sa location pour les projections de films atteint la somme de 1.000.000 F.CFA (1.524 EUR).

¹⁶ Article 12 de la loi numéro 88/017 du 16 décembre 1988 fixe l'orientation de l'activité cinématographique au Cameroun.

¹⁷ Ministère des Arts et de la Culture du Cameroun, *Recueil des textes juridiques du Ministère des Arts et de la Culture, op. cit.*, p. 163.

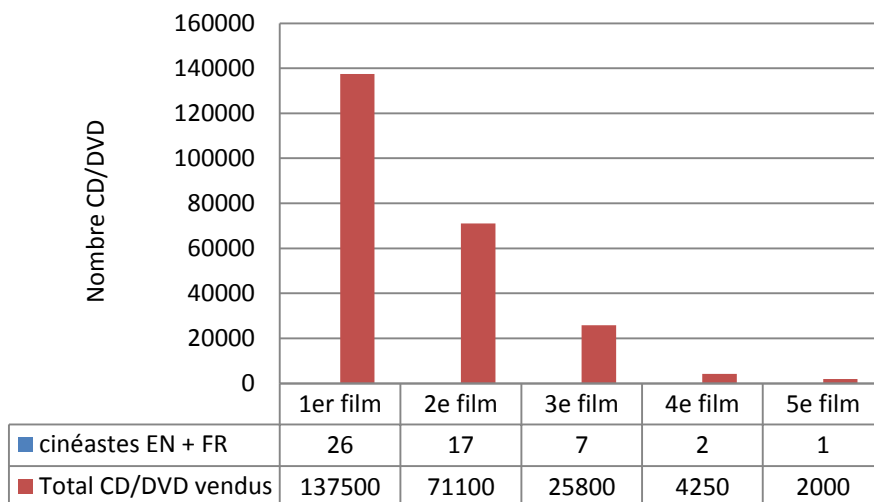
production et faire une levée de fonds pour encourager le film qui a été produit avec très peu de moyens.

- **Les autres espaces** : Ici nous retrouvons par exemple dans la capitale politique Yaoundé, des espaces tels que les piscines et les boites de nuit qui ont eu à accueillir des projections de films. Certains cinéastes ont également fait des projections au sein des églises. Ce dernier cas représentant exclusivement des films à caractère évangélique ayant reçu l'appui ou la participation du clergé ou des fidèles concernés.

2.6.2. La commercialisation des CD/DVD dans les deux zones étudiées

La vente du film sur support CD/DVD est pour certains cinéastes en herbe, le seul moyen de faire connaître leurs œuvres. Dans le cadre de cette enquête, seuls 42 % des cinéastes interrogés ont eu à se frotter à cette expérience de vente de leurs films sur CD/DVD.

Graphique 27 : le nombre total de CD/DVD de films vendus par les enquêtés concernés dans les deux zones.



Ce graphique ressort la vente totale des CD/DVD des films produits et réalisés par les cinéastes interrogés durant notre enquête. Le nombre avoisine les 140.000 CD/DVD vendus lors de la sortie du premier film du réalisateur/producteur, mais chute brutalement sur les productions qui suivent. En analysant ce phénomène, nous pouvons supposer que la sortie du premier film est un moment test important pour le public. Il a ainsi l'opportunité d'apprécier le travail effectué et les capacités du réalisateur ou du producteur. Très vite,

beaucoup sont déçus par le résultat obtenu et ne poursuivent plus l'aventure. Quelques amis et nouveaux venus continueront à soutenir le cinéaste pendant quelque temps avant de lâcher prise également dès la quatrième sortie. C'est ce qui pourrait justifier, en plus de la piraterie, les chutes de vente de CD/DVD dès le second film après que le premier ait été largement vendu.

Le phénomène de la piraterie que beaucoup dénoncent a été une gangrène qui a ponctionné leur retour sur investissement. Bien que le Cameroun soit doté de plusieurs lois qui sanctionnent la piraterie, cela n'a pas empêché que plusieurs films soient piratés dès leur mise sur le marché.

La vente ambulante a été le moyen le plus répandu pour écouler rapidement les stocks de CD/DVD. Le producteur constituait des équipes d'hôtes accompagnées, dans le cas de la zone anglophone, de véhicules publicitaires qui diffusaient à longueur de journée des animations, et parfois diffusaient les bandes annonces des films à travers des écrans de télévision accrochés au véhicule. Les cinéastes anglophones ont développé et mis en place plusieurs systèmes pour toucher le plus grand nombre de populations. Ce qui justifie qu'ils soient ceux qui ont le plus vendus de CD/DVD dans le cadre de cette enquête.

2.6.3. Les festivals de cinéma dans les deux zones étudiées

En ce qui concerne les festivals de cinéma, la ville de Yaoundé en zone francophone accueille le premier festival de cinéma Camerounais Écrans Noirs initié par Bassek Ba Kobhio en 1997. Dans la zone anglophone, la ville de Buea accueillera près d'une décennie après son tout premier festival de cinéma en 2006 : Verdant hills mini film festival. La dénomination utilisant le terme « mini » reflète une sorte d'humilité pour ces cinéastes qui reconnaissent être à des débuts et optent pour une évolution progressive. C'est jusqu'à ce jour le seul mini festival créé au Cameroun. Il est intéressant de constater le fait qu'en zone francophone, c'est un individu qui porte un projet de festival tandis qu'en zone anglophone, c'est un groupe de jeunes passionnés, regroupés en association. Cette approche de fonctionnement individuel et collectif caractérisera ces deux zones au fil du temps. Alors que le cinéaste francophone développe l'esprit individualiste, le moi, celui anglophone a toujours opté pour un travail de groupe et en équipe.

À travers différents festivals camerounais, africains, européens ou américains, les Camerounais ont eu l'opportunité de faire voir leurs œuvres. En plus, décrocher un prix dans un festival permettait d'accroître sa notoriété personnelle. Alors que le fait de remporter un prix dans un festival prestigieux en Europe par exemple ouvre des portes, il n'en est rien pour le cas des festivals locaux du Cameroun. La seule distinction qui jusqu'ici a fait bouger les choses dans les États des pays africains est l'Étalon de Yennenga qu'attribue le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou. Tous les cinéastes qui y ont remporté des prix se sont vus reçus par leurs présidents de la République qui ont par la suite doté un budget spécial pour le cinéma.

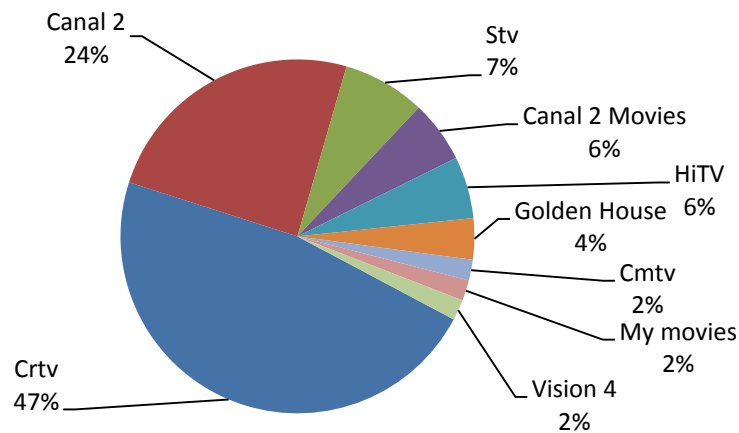
2.6.4. Les chaînes de télévision dans les deux zones étudiées

Il est donc nécessaire de tendre vers une situation d'équilibre du marché, dans laquelle des producteurs seront en concurrence entre eux à l'égard des diffuseurs, mais aussi dans laquelle un producteur pourra réellement mettre des diffuseurs en concurrence sur les projets. Cet objectif économique sera d'autant plus aisément réalisé que les programmes, issus d'entreprises de production indépendantes, ne seront pas liés à une antenne. C'est une condition primordiale pour la constitution d'un véritable marché des programmes¹⁸.

Pour avoir une idée en termes de diffusion des films sur les télévisions camerounaises, nous avons, à la suite de la question 39 de notre questionnaire, demandé aux enquêtés de nous citer, à la question 40 du questionnaire, les noms des chaînes de télévisions qui ont diffusé leurs films. De la liste totale des chaînes de télévision camerounaises obtenue, nous avons dressé la classification ci-dessous en pourcentage. Le but visé étant de savoir quelles sont les chaînes de télévision camerounaises qui s'impliquent conséquemment dans la diffusion des films camerounais.

¹⁸ Christian ABOLO MBITA, « Vers un marché africain des programmes de télévision », *Communication & Langages*, 2000, vol. 124, p. 97-105.

Graphique 28 : la classification des télévisions camerounaises ayant diffusé les films des enquêtés.



La diffusion, on ne le dira pas assez, est le point d’aboutissement de toute production audiovisuelle ou cinématographique. Un film est fait pour être vu et le diffuseur est celui-là qui met en contact le producteur et le spectateur.

Parmi la trentaine des chaînes de télévision que compte le Cameroun¹⁹, la chaîne nationale CRTV est celle qui a majoritairement diffusé les films des personnes interrogées. Elle vient en tête avec 47 % des parts de marché, suivie directement par l’une des premières chaînes privées qui a fait évoluer le milieu de la diffusion télévisuelle au Cameroun, en instaurant le journal en multiplex et en créant des chaînes dédiées. Il s’agit de Canal 2 International avec sa chaîne dédiée pour le cinéma Canal 2 movies qui occupent 30 % du marché. Le reste des parts se subdivisent entre plusieurs autres chaînes privées.

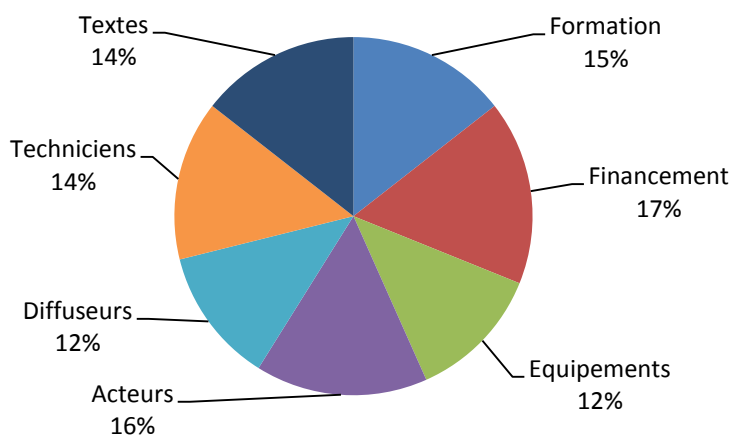
Les deux chaînes locales de la zone anglophone sont basées dans la ville de Buea. Il s’agit de CMTV et HiTV. Elles occupent des petites parts de marché (8%) étant donné qu’elles couvrent une zone de diffusion très restreinte, confinée dans la région du Sud-Ouest. Ce qui nous démontre que le cinéma dans la zone anglophone est beaucoup plus consommé par d’autres canaux autres que celui de la télévision. Parmi ces canaux, nous pouvons citer les projections en salles non conventionnelles et les supports CD/DVD. Ces

¹⁹ Le ministre de la Communication a eu à recenser lors de son discours à la presse le 20 juin 2019 un total de 30 chaînes de télévision, plus de 200 chaînes de radiodiffusion commerciales et communautaires et plus de 600 organes de presse écrite.

derniers canaux nous renvoient à une exploitation beaucoup plus commerciale car elle demande de déboursier de l'argent pour avoir accès au produit qu'est le film.

2.7. Le recensement des besoins

Graphique 29 : la répartition des besoins prioritaires des cinéastes enquêtés pour améliorer leurs conditions de travail dans le cinéma et l'audiovisuel.



Les choix cumulés des besoins des cinéastes enquêtés dans les deux zones font ressortir en tête le besoin de financement. Les conditions de productions locales demeurent difficiles pour les cinéastes des deux zones. L'apport ou la disposition des moyens financiers conséquents leur semblent la priorité pour être en mesure de produire leurs films.

Vient ensuite l'actorat que nous pouvons considérer comme le poumon de la production des films, qui nécessitent un encadrement important. En effet, la presque totalité des acteurs camerounais, ne sont pas passés par des écoles spécialisées. Ils ont eu plutôt droit à des formations dans le milieu théâtral (particulièrement ceux de la zone francophone) aussi bien dans le cadre universitaire que dans des centres privés. Habités à jouer et à s'exprimer sur des scènes généralement pas sonorisées et très peu éclairées, ils ont pris pour habitude d'amplifier la voix et les gestes pendant les prestations pour se faire entendre auprès du public. Ce même élan est poursuivi au niveau du cinéma et de l'audiovisuel qui eux, possèdent des outils pour la prise de son et pour agrandir l'image filmée. Par conséquent, ils ne nécessitent plus aucune amplification quelconque dans le jeu qui se doit d'être le plus naturel possible.

La formation intervient en troisième position comme besoins essentiels. Elle concerne toutes les étapes et les corps de métiers du cinéma et de l'audiovisuel aussi bien sur le plan technique que sur le plan artistique.

La législation et les techniciens, puis les équipements viennent respectivement en quatrième et cinquième position des besoins des cinéastes camerounais. La législation est relayé en arrière-plan pour les cinéastes camerounais pour la simple raison qu'elle semble être l'affaire des autres, celle de l'État et ses fonctionnaires. Pourtant, c'est elle qui est à la base de tout système mis en place. Sans législation, difficile d'encadrer et de réguler le secteur cinématographique et audiovisuel.

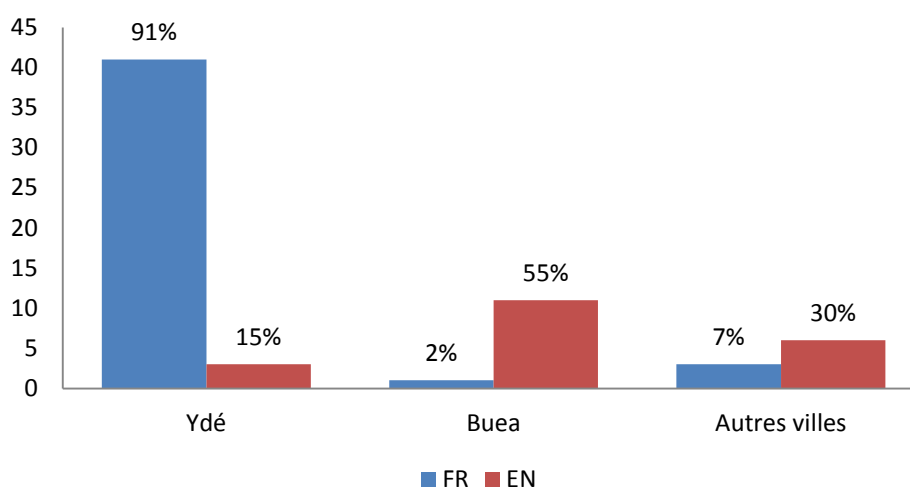
2.8. Les données sociologiques de l'échantillon

L'échantillon de notre enquête est constitué de 20 % de femmes et 80 % d'hommes. La moyenne d'âge de 39 ans aussi bien chez les femmes que chez les hommes révèle sa maturité et nous permet de la classer dans « la seconde génération des cinéastes dans laquelle l'autre devient un obstacle²⁰. » Avec en charge une moyenne de 03 enfants, ces cinéastes camerounais sont contraints de mettre en place des stratégies et mécanismes personnels afin d'assurer la prise en charge de leurs familles respectives et poursuivre la pratique du cinéma à travers la production des films dont la plupart sont autofinancés.

Contrairement à la culture européenne où la priorité est accordée à la recherche d'un emploi et une installation à son compte avant d'envisager de faire des enfants, la culture africaine se veut plus pragmatique. En Afrique, dès le dépassement des vingt ans, la famille commence à avoir un regard particulier sur son enfant qui doit déjà penser à s'assumer. Pour ceux qui sont dans les études, tolérance est faite. Mais au seuil des trente ans, une fille mariée ou pas devrait déjà avoir sa progéniture pour lever les inquiétudes et soupçons de la famille large et des voisins, sur une possible stérilité. D'où la moyenne de 03 enfants, relevée lors de notre enquête.

²⁰ Claude FOREST, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, op. cit., p. 12.

Graphique 30 : les villes de résidences principales des cinéastes enquêtés.

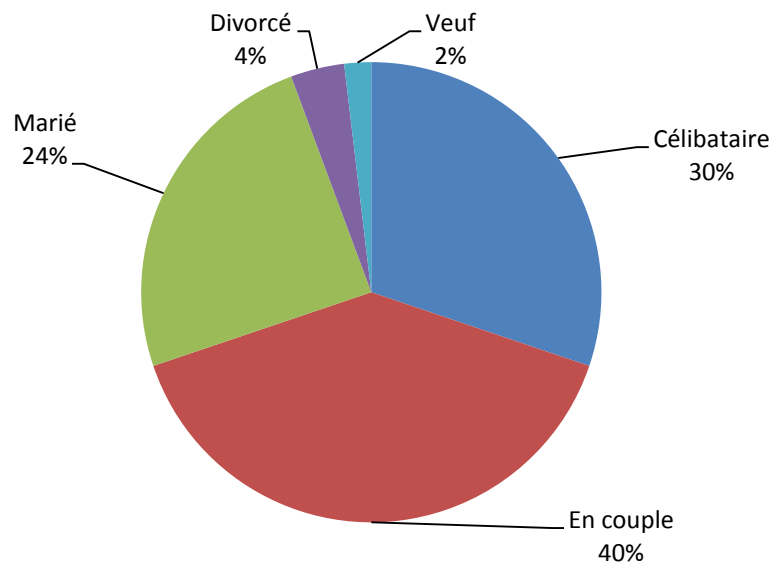


L'enquête révèle que les 1/3 des cinéastes interrogés sont propriétaires et les 2/3 locataires. Ce qui induit de fait une indépendance vis-à-vis des parents et une obligation de s'assumer pour les cinéastes concernés. Sur un plan social au Cameroun, cela est très important. C'est la preuve que les parents ont réussi l'éducation de leurs enfants et méritent le respect et la considération sociale.

Le fait d'être propriétaire dénote d'une indépendance financière de la part de ces cinéastes concernés, ce qui pourrait justifier leur capacité à autofinancer leurs productions. Toutefois, la possession d'une maison est un gros avantage au vu de la précarité et des incertitudes auxquels font souvent face les cinéastes camerounais. Elle met à l'abri d'un certain nombre de soucis liés à la location, surtout quand il est question d'un cinéaste qui se veut célèbre, alors qu'à la fin du mois il éprouve des difficultés pour régler son loyer. Le bailleur pourrait alors le discréditer auprès de ses multiples admirateurs.

La grande majorité de la cible francophone (91%) a pour résidence principale la ville de Yaoundé, ce qui n'est pas le cas pour la cible anglophone. En effet, près de la moitié des cinéastes de la zone anglophone sont mobiles. Bien qu'étant allogènes, 15 % d'entre eux ont pour résidence principale Yaoundé et 30 % les autres localités de la région du Sud-Ouest dont principalement Limbe et Kumba qui sont limitrophes de Buea. Il apparaît une dynamique d'intégration et de collaboration pour ces cinéastes anglophones.

Graphique 31 : la situation matrimoniale des enquêtés dans les deux zones.



Seul 1/3 des cinéastes camerounais interrogés est célibataire. Les autres 2/3 sont engagés dans une relation de couple ou mariés. Ce qui, sur un plan sociologique implique la prise en compte d'un certain nombre de facteurs qui pourraient intervenir dans les différentes initiatives prises. Car être en couple ou marié suppose davantage de responsabilités et de décisions quotidiennes à prendre. Toutefois, il nous semble important de préciser que le fait d'être en couple ou marié ne change pas fondamentalement la notion selon laquelle c'est à l'homme de prendre soin de sa famille, y compris toutes les charges qui vont avec. L'argent que pourrait gagner la femme dans le couple n'est pas systématiquement cumulé à celui de l'homme pour des dépenses conjointes.

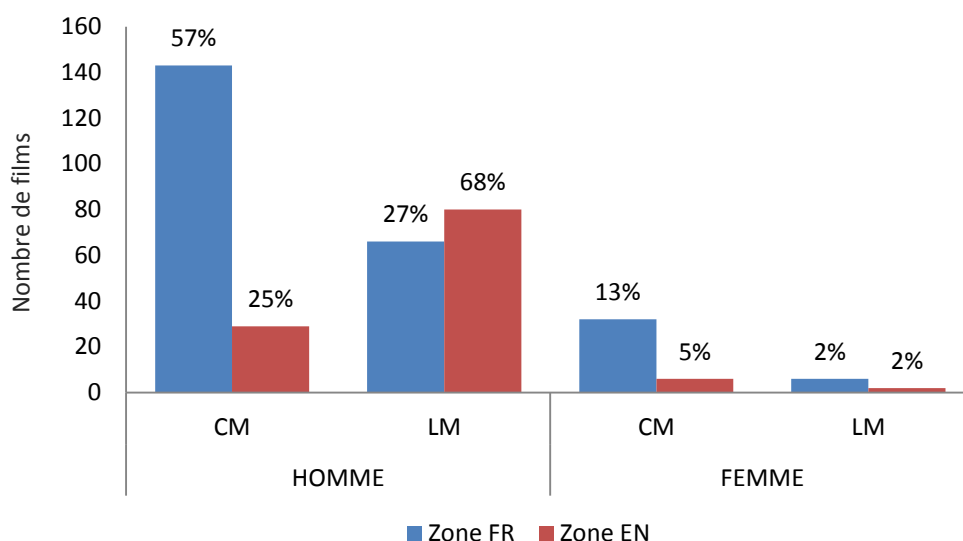
Dans la zone anglophone en particulier, il y a un équilibre sur les pourcentages entre les cinéastes célibataires, en couples ou mariés. Un rapprochement pouvant être fait sur une certaine responsabilité sociale précoce de ces cinéastes due à leur milieu social précaire. La représentation minoritaire sur le plan démographique pouvant être un facteur déterminant et motivant pour se faire une place dans cet espace culturel camerounais.

Par contre dans la zone francophone, l'ancienneté fait apparaître tous les cas de figure sur le plan matrimonial avec quelques cas de personnes divorcées ou veuves. La grande majorité des cinéastes vivant en couple comme ceux de la zone francophone.

2.9. À propos des films produits par l'échantillon

Le recensement des productions cinématographiques de la cible enquêtée était un indice important qui devait permettre de se faire une idée de la masse de production de films CM et LM faits par les cinéastes camerounais à titre individuel et collectif, par année.

Graphique 32 : les réalisateurs/trices des films des enquêtés recensés.



La grande majorité des réalisateurs de la zone francophone s'adonne au court métrage qui est une école de préparation pour le long métrage. Cette proportion de la moitié du nombre de réalisateurs de longs métrages comparé aux courts se retrouve également chez les femmes. Les cinéastes anglophones par contre sont plus concentrés sur le long-métrage, en ce qui concerne les réalisateurs. Les données nous montrent que les 2/3 des réalisateurs de la zone anglophone réalisent beaucoup plus les longs par rapport aux courts métrages. Par contre, les réalisatrices de la zone anglophone, de par leur faible nombre, s'adonnent beaucoup plus à la réalisation des courts métrages qui leurs sont beaucoup plus accessibles dans un départ. C'est le lieu pour elles de prouver au public et à leurs collègues de sexe masculin, leurs valeurs et capacités à réaliser des films.

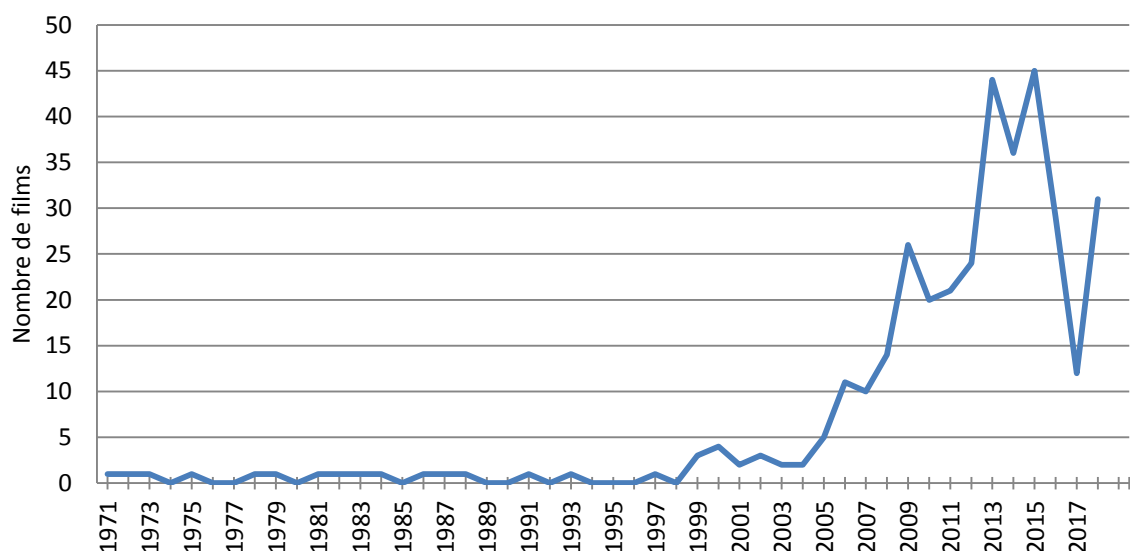
Nous avons recensé dans notre seconde annexe, 350 films²¹ uniquement courts et longs métrages, des cinéastes interrogés dont les 2/3 environ sont produits dans la zone francophone. Ce nombre aurait pu être plus grand si les cinéastes de la zone francophone concernés avaient conservé leurs productions depuis le départ. Certains ne considèrent pas

²¹ Cf. annexe 9 : listing des films recensés.

leurs premiers films, là où il y'avait de ce tâtonnement et de cette hésitation du novice. Pour des raisons de jugement personnel ou sociétal, ils ont préféré ne pas évoquer ces films-là. Ce qui est dommage pour certains d'entre eux, qui ne pourront établir leur progression dans cet art pour montrer aux plus jeunes d'où ils sont partis. D'autres, ayant perdu les versions originales de leurs films de départ, ne les prennent plus en compte.

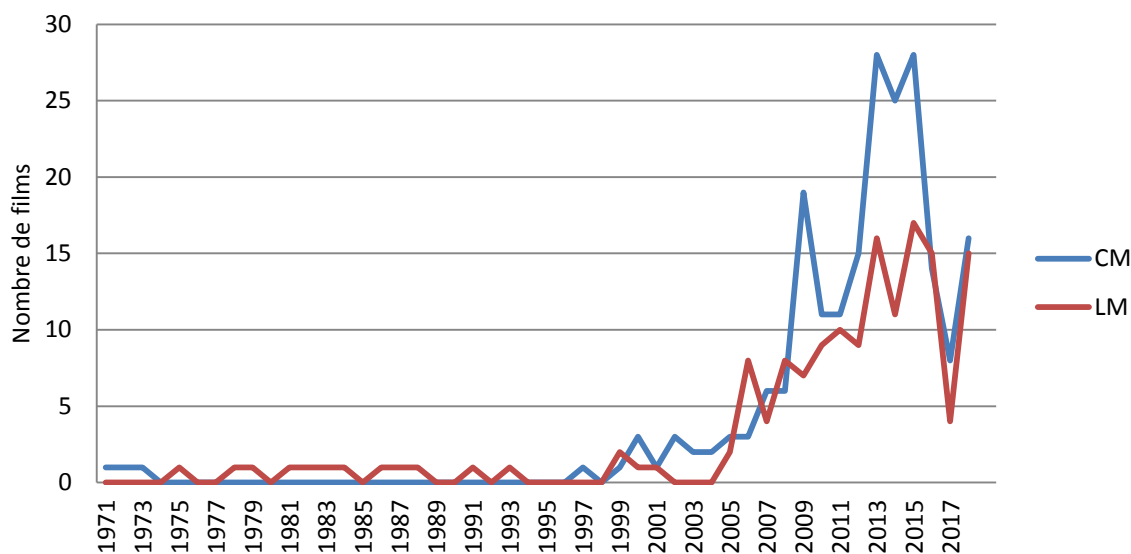
Les films en question ont été produits par les enquêtés dans une période de 47 ans pour les courts métrages (1971 – 2018) et 43 ans pour les films longs métrages (1975 – 2018).

Graphique 33 : la progression de la production cumulée de CM et LM dans les deux zones par les enquêtés.



On note clairement que durant les trente premières années (1971-2001), la production a été très faible avec en moyenne, un film produit tous les deux ans. Cette production a commencé à croître dès les années 2005 avec l'arrivée du numérique. Le pic de la production sera atteint en 2015 avec un total de 45 films produits, avant une rechute en 2017. Parmi les 45 films représentant la quantité annuelle de production la plus élevée de notre période d'étude, les courts métrages représentent 62% de la production contre 38% pour les longs métrages. Cette évolution dans la quantité des films produits dès 2005 subit l'influence économique liée aux coûts des équipements numériques pas toujours accessibles à l'achat par la plupart des cinéastes au début des années 2000 et qui deviennent progressivement accessibles à tous.

Graphique 34 : la progression de la production séparée de CM et LM dans les deux zones par les enquêtés.



Ce graphique montre que jusqu'à l'arrivée du numérique dans les années 2000, la production des films était unitaire par an. On comptait en moyenne un film tous les deux ans. Alphonse Béni est l'un des plus grands producteurs locaux des films à cette époque-là. La quantité des films a augmenté dès que la jeunesse s'est appropriée l'outil numérique dans les années 2000 et cette production se distingue dès 2009 avec 27 films produits et un pic en 2015 de 45 films produits. Le long métrage demeure le genre le plus produit par rapport au court métrage.

Au vu de ces informations sur notre cible, bien que sélectionnée sur un critère restrictif, à savoir : avoir produit un film court ou long métrage entre 2009-2015, elle couvre *in fine*, de par sa production, la presque totalité de la période cinématographique camerounaise. Sachant que la plupart des cinéastes de la période coloniale sont décédés ou que ceux qui sont encore vivants ne produisent plus.

CHAPITRE 3**L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE ANGLOPHONE
DU CAMEROUN**

Dreams without goals remain dreams, just dreams and ultimately full disappointment. You can dream but give yourself goals, life goals (...) every month every day like me¹.

Denzel Washington
Acteur, réalisateur, producteur,
États-Unis.

¹ « Les rêves sans objectifs ne portent à rien et finissent par provoquer des déceptions. Rêvez, mais donnez-vous des objectifs, des objectifs de vie, (...) chaque mois, chaque jour... comme moi je fais. »

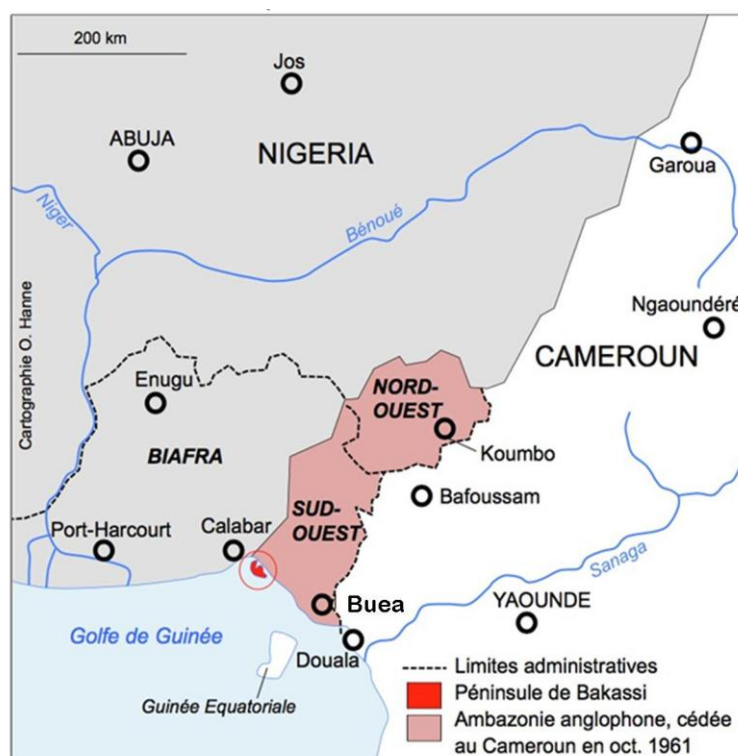
Introduction

La zone anglophone du Cameroun s'étend deux régions ¹:

-**La région du Nord-Ouest** qui compte sept départements et s'étend sur une superficie de 17 300 km² avec une population estimée à 2 225 046 habitants. Elle a pour capitale régionale Bamenda et abrite des chefferies, paysages verdoyants, chutes et un artisanat qui en font un haut lieu du tourisme au Cameroun.

-**La région du Sud-Ouest** qui compte sept départements et s'étend sur une superficie de 25 410 km² avec une population estimée à 2 130 426 habitants. Elle a pour capitale régionale Buea. C'est une région qui abrite plusieurs monuments historiques, tels que le palais de Von Puttkamer², Le Mont Cameroun qui culmine à 4100 mètres à Buea, le jardin botanique créé par des horticulteurs Allemands en 1892 à Limbe, sans oublier son zoo et surtout les plages que cette ville abrite, le lac Barombi de Kumba, les immenses plantations de bananes, de thé etc.

Carte 2 : la zone anglophone du Cameroun.



¹ Les statistiques et descriptions de ces régions s'appuient sur le recensement de 2015 et les informations tirées du site de la présidence de la République du Cameroun, [en ligne] <https://www.prc.cm/fr/le-cameroun/presentation>, consulté le 21 janvier 2020.

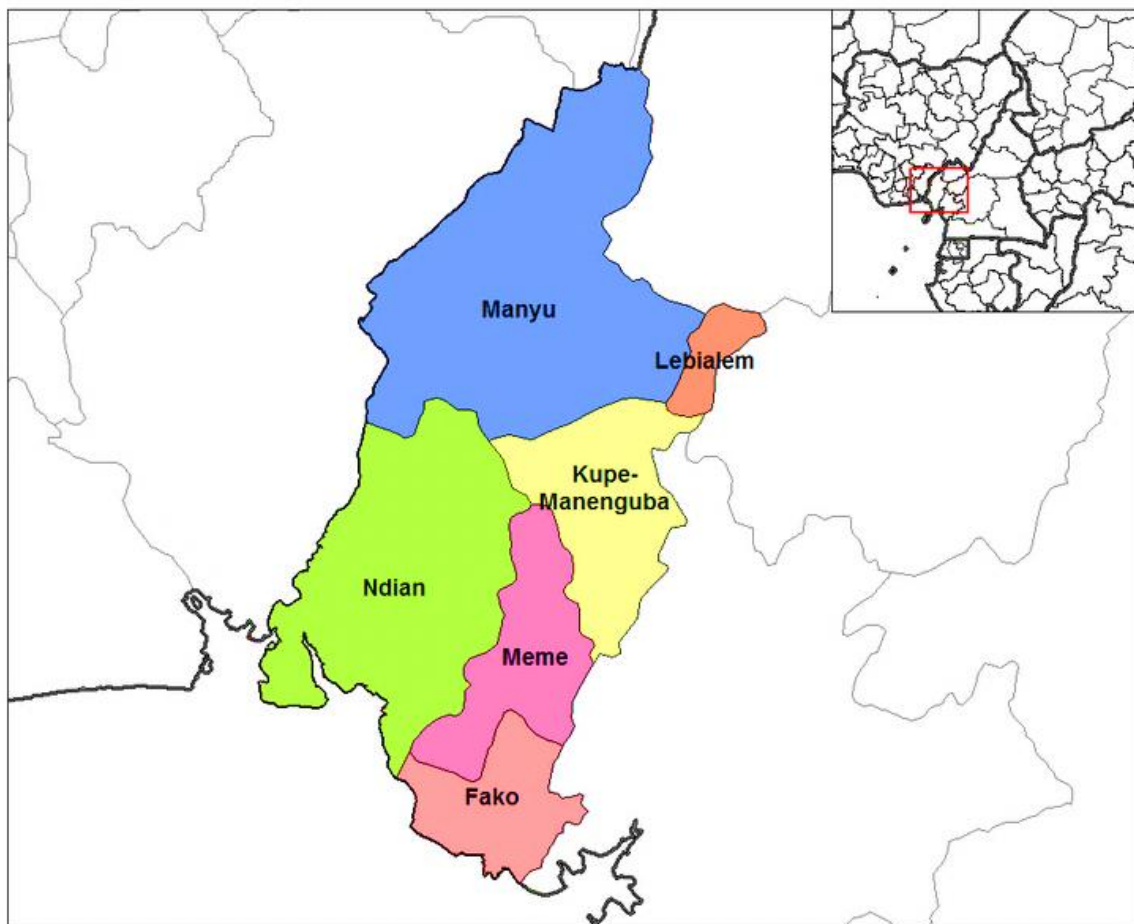
² Jesko Albert Eugen von Puttkamer fut gouverneur du Kamerun, colonie allemande, de 1884 à 1916.

Les deux régions de la zone anglophone ont été colonisées par les Britanniques après le départ des Allemands suite à leur défaite à la Première Guerre mondiale. La ville de Buea, choisie pour notre étude, était la capitale de cette partie occidentale du Cameroun.

3.1. Présentation de la région du Sud-Ouest

C'est en 1961, suite à un referendum, que la réunification avec le Cameroun occidental (Southern Cameroon) s'opère avec le Cameroun Oriental appartenant à la France. On passe de la République Fédérale du Cameroun à la République Unie du Cameroun avec un drapeau sur lequel figurent deux étoiles jaunes sur la bande verte (qui représente la forêt équatoriale) comme pour symboliser l'union de ces deux entités.

Carte 3 : les départements de la région du Sud-Ouest.



En 1972, l'État unitaire est proclamé et une seule étoile à cinq branches est désormais présente sur la bande rouge de ce drapeau qui symbolise le sang du peuple, versé lors de la guerre du maquis en vue de l'indépendance. La bande jaune quant à elle symbolise le soleil et la savane que l'on retrouve dans le nord du Cameroun.

En octobre 2016, naît une crise sociopolitique dans ces deux régions de la zone anglophone avec au départ de simples revendications liées au système éducatif et au fonctionnement de la justice qui sont différents de ceux du système francophone. Une année après, au début de notre thèse, ces revendications non satisfaites rapidement par l'État, vont entraîner une situation qui va muter en conflit armé, faisant ressurgir le passé historique qui a conduit à l'union du Southern Cameroon (Cameroun du sud représentant la partie méridionale de l'ancien Cameroun Britannique) et du Northern Cameroon (représentant la partie Nord du Cameroun occidental). La culture anglophone par essence prônant la solidarité, va entraîner une situation que jusqu'aujourd'hui « la République » (terme utilisé par les Ambazoniens³) n'arrive pas à contenir et résoudre. Les Anglophones (minoritaires) estiment avoir été abusés par les Francophones (majoritaires) qui veulent les *assimiler*. Habités au fonctionnement anglo-saxon qui privilégie le savoir-faire, contrairement au système francophone basé sur le culte du diplôme, ils ne sont pas prêts de basculer.

Cette tension existe également dans le milieu cinématographique qui nous concerne. En effet, comme on le notera dans la suite de notre travail, les cinéastes anglophones, minoritaires par le nombre, se sont néanmoins affirmés au point de s'imposer par rapport aux cinéastes francophones plus nombreux et bénéficiant de plusieurs facilités administratives.

3.2. L'état des lieux du cinéma en zone anglophone

3.2.1. La genèse et les précurseurs du cinéma dans la zone anglophone

Le tout premier film de la zone anglophone, *Trials of passion 1*, a été produit par Victor Pungong en 1987⁴. Henri Claude Ndengue fait partie des acteurs qui ont interprété un rôle dans ce feuilleton dont la seconde version a été diffusée à la télévision nationale CRTV en 2004. Depuis lors, il n'y a véritablement pas eu une continuité dans cette production qui a semblé être entrée en hibernation, avant d'être réveillée par la jeune génération dans les

³ Appellation donnée aux populations résidentes dans cette zone dont ceux qui se font appelés sécessionnistes déclarent être l'État de l' « Ambazonie ».

⁴ Source https://en.wikipedia.org/wiki/Cinema_of_Cameroon, consulté le 28 décembre 2019.

années 2000 avec l'arrivée du numérique. Cette jeune génération est celle qui a véritablement développé et mis en évidence la production cinématographique et audiovisuelle dans la zone anglophone.

Quelques années plus tard suivra *Sweetest Bitterness*, long métrage réalisé et produit par Mfuh Ebenezer, l'un des premiers films anglophones tourné dans le Sud-Ouest à Buea en 1999. Il est produit sous le label KM Productions, au format VHS, avec des techniciens venant de la ville de Douala, située à une soixantaine de kilomètres de Buea.

Au début des années 2000, un court métrage a été réalisé et produit par Anthony Kamwa suivi du long métrage *Luxery* (2003) tourné en Hi 8, avec comme technicien principal Simon Gobina qui filmait et réalisait en même temps.

La seconde zone anglophone dans le Nord-Ouest connaîtra sa première production de long métrage *Peace offering* en 2003 dans la ville de Bamenda. Ce film tourné dans la localité de Bafut a été produit par le camerounais Cyril Akonte sous le label de Splash Networks et réalisé par le nigérian Philip Amayo Uzo. C'est une production qui a connu la participation des acteurs célèbres du Nigeria comme Nonso, Uche et Fabien Odibe, avec en plus une équipe technique et tout le matériel technique en provenance du Nigeria.

À cette époque-là, on pensait que si le film avait la participation des nigériens, il se vendrait. C'est pourquoi on a fait venir des acteurs [vedettes] et techniciens nigériens. Mamadji est venu, Fabian et Uche sont venus... En fin de compte, le film s'est vendu. Mais il y a eu une mafia par la suite, parce que le film étant monté au Nigeria, le titre a été changé et il s'est aussi vendu au Nigeria⁵.

⁵ Simon GOBINA, *Extrait entretien*, Yaoundé, 3 janvier 2020.

Photo 2 : le tournage du long métrage *Peace offering* à Bamenda.



© Simon Gobina

Rene Ettat Tabot, camerounais venant d’Afrique du Sud, pays plus avancé en matière de cinéma par rapport au Cameroun, apporte dans la ville de Buea une nouvelle vision dans la façon de réaliser un film. L’organisation qu’il utilisait dans la production était différente de ce qui se passait localement. Son innovation avait consisté simplement à prendre soin de l’image et du son, en appliquant de nouvelles techniques, comme la mise au point différentielle dans la prise de vues, qui pouvait se pratiquer avec sa caméra Sony PD150. Le projet du film long métrage *Laether gansters* (2003) qu’il met en place sous le label de Ghofa Creations se réalise de façon collective. Tout le monde participe autant qu’il peut pour faire avancer ce projet ambitieux. Le film abordait les questions de la mafia dans le football, thématique très à la mode à cette période-là. Le montage virtuel achevé, Rene Ettat Tabot ira en Afrique du Sud avec le film et à son retour à Buea, il y aura des soucis autour d’une éventuelle vente ou exploitation du film à laquelle aucune suite ne sera donnée. Un climat de suspicion et de déception entre tous les protagonistes qui ont contribué à ce projet se fera ressentir. Chaque membre retournera finalement à ses occupations personnelles.

Le second film de Rene Ettat Tabot, le court métrage *Retribution* (2006) a eu un succès légendaire lors de sa projection publique selon Etienne Nkwain Chiambah, directeur de la chaîne de télévision privée Chillen Music Tv (CMTV) basée à Buea. Ce film était considéré comme quelque chose d'irréaliste pour tous les jeunes qui ne s'étaient jamais frottés au cinéma. « Pour moi c'était la première fois que nous pouvions voir un film au standard que nous pouvions comparer à ce qui se faisait à l'extérieur⁶. » C'est à la suite du succès populaire de ces deux films que la première association anglophone de films, Verdant Hills, a vu le jour à Buea, présidée par Victor Njiforti⁷. Cette association avait entre autres missions d'apporter des protections par rapport aux droits d'auteur et mettra en place en 2006, le premier festival de film de Buea dénommé Verdant Hills Mini Films Festival. Le court métrage *Retribution* s'y verra attribuer le prix du meilleur film en 2006 et deux ans plus tard recevra les prix du meilleur film et de la meilleure image au Fako film festival. Ce second festival a vu le jour en 2008, sous l'initiative du chargé des affaires culturelles de l'Alliance française de Buea. Bénéficiant de l'appui de l'institution, il avait l'avantage d'inviter des cinéastes en provenance d'autres régions du Cameroun. Ce qui offrait une occasion de rencontres, de découvertes et d'émulations avec les cinéastes anglophones.

Étant déjà assez nombreux avec des savoir-faire variés et multiples dans le cinéma, les cinéastes anglophones ont trouvé bon de migrer autour d'une guilde comme c'était le cas au Nigeria. L'association Verdans Hills sera ainsi mutée en Cameroon Film Industry (CFI) avec à la clé, des cinéastes comme, Simon Gobina, Rene Ettat Tabot, Anurin Nwunembom, Achille Brice, Anthony Kamwa, Victor Njiforti etc.

Ce projet de guilde sera fortement inspiré des expériences nigérianes auxquelles se frottent régulièrement les cinéastes anglophones, le Nigeria, étant limitrophe du Cameroun à travers les frontières du Nord-Ouest et du Sud-Ouest. La langue et la culture anglo-saxonnes sont deux facteurs identitaires qui pourraient expliquer l'intérêt des cinéastes de cette zone à épouser la façon de faire anglophone, plutôt que celle francophone émanant du système français dans laquelle ils ne s'identifient pas directement.

⁶ Etienne NKWAIN CHIAMBAH, *Extrait entretien filmé*, Buea, 05 août 2017.

⁷ Né le 22 février 1969, Victor NJIFORTI a fait des études en sociologie à Ahmadu Bello University à Zaria au Nigeria en 1997. Depuis 2002, il exerce à son compte les métiers de l'écriture de scénario, de la réalisation, du montage et de la production.

Ce choix de départ sera davantage marqué et visible avec l'invitation par certains producteurs de la zone anglophone et de quelques têtes d'affiches nigérianes qui viendront tourner des séquences de films au Cameroun. La sortie desdits films mettra en avant principalement le visage de la star nigériane qui fait vendre, bien que le film soit camerounais et tourné au Cameroun. Cette tendance sera inversée quelques années plus tard dans le but de commencer à faire découvrir et valoriser des têtes d'affiches locales.

La mise sur pied de CFI comme organisme fédérateur, ne se passera pas sans heurts. Le fait que la majorité de ses membres soient originaires de Bamenda, il y a eu une volonté de ces derniers de récupérer ce projet de guildes pour aller l'établir à Bamenda. C'est ainsi que pendant plusieurs mois, dans cette zone anglophone, des mouvements contestataires se feront entendre jusqu'à la naissance de « Collywood » qui sera adoptée comme dénomination marketing à Bamenda le 23 novembre 2008. Waa Keng Musi sera le président de cet organe provisoire de regroupement d'acteurs du cinéma anglophone. Un mandat de trois années lui sera accordé afin de lui permettre de constituer les organes de base de l'industrie en mettant en place plusieurs guildes.

CFI exprimait une nécessité qui demeure d'actualité, celle de créer un cadre commun devant permettre aux acteurs camerounais du cinéma, de se réunir afin d'évaluer leur situation factuelle et de rechercher une voie commune pour la croissance de l'industrie cinématographique camerounaise. « Par notre professionnalisme, notre collaboration, notre créativité et notre productivité en matière de production cinématographique, démontrons l'unicité et les potentialités du Cameroun et faisons des Home Movies un outil efficace pour la réforme socio-économique⁸. » Objectif très louable et déterminant pour l'avenir de cette industrie. Cinq ans après la mise en place de cet organe provisoire, le changement est réclamé et le 23 mars 2013, cette fois à la capitale Yaoundé, en présence de quelques cinéastes francophones à l'instar de Bassek Ba Kobhio. Un nouveau président en la personne d'Otia Vitalis⁹ sera élu par l'assemblée générale à la tête du conseil d'administration de

⁸ Vision énoncée dans le projet de statuts de CFI.

⁹ C'est un technicien senior de laboratoire médical qui travaille pour l'unité de recherche de l'université de Yaoundé 1. Comme la plupart des anglophones, il pratique le métier d'acteur.

CFI¹⁰. La dénomination « Collywood » sera finalement adoptée comme nom de baptême de cette industrie camerounaise naissante malgré de multiples contestations.

3.2.2. Le fonctionnement dit « anglophone »

La production cinématographique et audiovisuelle anglophone a souffert et continue de souffrir de nombreux dysfonctionnements dus à sa jeunesse, le manque d'expérience et de formation de ses acteurs. En effet, l'un des fléaux qui challengent cette production est « l'incertitude ». Face à la répétition d'abus constatés et subis dans le cadre de plusieurs projets de films, certaines pratiques et habitudes ont vu le jour. Une certaine dynamique est née au sein d'un réseau régional constitué d'un ensemble d'acteurs ayant essuyés des déceptions de toutes sortes. Ces différents acteurs, issus aussi bien du milieu cinématographique que de la société civile, ont mis en place des mécanismes qui leur permettent de co-agir et de se soutenir mutuellement dans les projets pour avancer.

La production d'un film dans la région anglophone possède ses codes. En 2013 quand nous nous sommes installés à Buea et que nous avons commencé à échanger avec les cinéastes de cette zone pour nous faire une idée de leur fonctionnement, nous avons été surpris par beaucoup de leurs pratiques. À cette époque-là, réaliser un film dans lequel les acteurs principaux, par soucis de leur image, fournissaient eux-mêmes leurs costumes semblait tout à fait normal. Il existait un système de rémunération non pas sous forme de cachets, mais plutôt de gratification symbolique, tant les sommes en question étaient insignifiantes. Quel était le fond de cette logique ? Simplement faire des films, encore et encore, en s'améliorant au fur et à mesure. C'était du « learning by doing ». Le plus intéressant est que tous les acteurs de la chaîne de production d'un film étaient solidaires, le public compris. Autrement dit, l'acteur principal qui s'engageait sur un projet de film ne le faisait pas pour s'enrichir ou gagner de l'argent tout simplement. Il le faisait pour apporter sa contribution à l'émergence de cette industrie locale, la leur, qui était en marge de celle francophone. L'acteur anglophone garde en mémoire le fait que « Soigner son image est important aussi parce qu'elle peut jouer un rôle prépondérant dans une carrière. Une image

¹⁰ Les cinéastes anglophones approchés justifient son élection du fait de son âge. D'après eux, les autorités de Yaoundé seront plus motivés à recevoir un monsieur avec des cheveux blancs plutôt qu'un jeune.

négative ou brutalement entachée peut la perturber, et il est souvent beaucoup plus facile de salir une image que de la redresser¹¹. »

Ce milieu cinématographique anglophone affichait une transparence dans ses actions qui pourrait justifier leur fort élan de solidarité. Vu de l'extérieur, ce fonctionnement pourrait sembler scandaleux en termes d'exploitation des personnes, mais il n'en n'est rien. Le temps leur a justement donné raison et cette persévérance a fini par porter ses fruits car aujourd'hui, le cinéma de cette zone a acquis une visibilité et une existence indéniables. Il est certain que le modèle nigérian a été partie prenante de cet aspect des choses. Avec le temps, leurs pratiques et leurs conditions de travail ont considérablement évolué et tendent désormais vers une normalisation.

Cela étant, il demeure toujours l'appréhension pour les producteurs de signer des contrats avec leurs techniciens ou comédiens. Selon Elvis Tanwie¹², 80% des productions dans la zone anglophone proviennent des producteurs amateurs parmi lesquels on compte une majorité de femmes¹³. Pour lui, dès qu'une jeune fille a joué dans quelques films, il suffit qu'elle fasse un essai sur une production en tant que productrice et si ça marche un peu, elle s'octroie le titre de productrice. Cette dernière ira donc chercher un à deux millions de FCFA disant qu'elle va produire son prochain film avec cette somme. N'étant pas certaine d'honorer les engagements signés dans des contrats avec les techniciens par exemple, elle préférera fonctionner sans contrats afin de ne pas prendre de risque. Ce qui mettra les techniciens en question dans une situation inconfortable et incertaine puisqu'ils n'auront aucune garantie d'être payés après la production.

Selon Delphine Itambi¹⁴, beaucoup de ces « amateurs » n'ont pas conscience de ce qu'ils posent comme désagrément à la profession. Ils s'octroient des titres qu'ils ne méritent pas et causent d'énormes préjudices à ceux qui leur font confiance et les emploient. « J'ai dû dépenser [lors de mon précédent film] un extra de 1.500.000 FCFA (2.287 EUR) à cause d'un directeur de production qui m'a lâchée à la dernière minute ». Cette pratique courante

¹¹ Gaël POLLES, *People, mode d'emploi*, Paris, First éd., 2006, p. 95.

¹² Réalisateur, producteur de plusieurs séries et longs métrages dans la zone anglophone.

¹³ Nous n'avons pas pu vérifier cette information à cause de la limitation du cadre de notre enquête à la seule ville de Buea.

¹⁴ Delphine ITAMBI est une scénariste, réalisatrice et productrice basée à Buea. Elle détient la société de production Ward Zee. Elle a récemment suivi un cursus en cinéma à la New York Film Academy d'Abu Dhabi à Dubaï.

contraint les cinéastes comme Delphine Itambi (dix ans d'expérience) de prendre sur elle de lancer tout de même la production, afin de ne pas pénaliser le reste de l'équipe technique et artistique. Le revers de la médaille étant qu'elle ne pourra pas gérer simultanément les postes de productrice, réalisatrice et en dernière minute directrice de production. Conséquence : elle perdra forcément de l'argent dans les dépenses effectuées, faute de suivi et de contrôle. Le comble de toute cette situation est qu'en fin de compte, dans le générique, seront créditées des personnes qui n'ont pas réellement fait le travail, par simple souci que le producteur/réalisateur/scénariste/acteur ne voudrait pas accumuler davantage de postes dans le générique du même film. Cette pratique interpelle à plusieurs titres le professionnalisme et la conscience professionnelle des uns et des autres.

D'après Elvis Tanwie, une petite poignée de personnes ayant fait leurs pas dans le milieu cinématographique de la zone anglophone est celle qui porte tous les projets qui fonctionnent et font écho dans le cinéma de cette zone anglophone.

D'un point de vue artistique, nous observons dans le cinéma anglophone camerounais, une mise en scène qui se limite aux premiers plans. Ce qui donne l'impression que les cadres des films anglophones sont interchangeable. Nous avons presque toujours à faire à un premier plan net et un arrière-plan flou. C'est du champ et contre-champ en permanence. Il y a lieu de se demander s'il s'agit véritablement du cinéma ou de télévision ? L'analyse de certains indices renvoie beaucoup plus à la télévision.

Parmi ces indices, figure la durée de production relativement courte, les équipes techniques très réduites et surtout un minimum d'équipements techniques utilisés. La plupart des premiers films anglophones étaient éclairés principalement avec les projecteurs « mandarines » 800 watts que l'on appelle communément « red head ». Il s'avère que dans le milieu professionnel du cinéma, ces « red heads » sont utilisés pour éclairer l'ambiance de la scène à filmer et non les sujets. En effet, ces projecteurs ont un faisceau large qui est différent des projecteurs de cinéma à lentilles, qui eux sont destinés à éclairer des sujets. Le fait est que les projecteurs à lentilles tels que les HMI, Fresnel, Mizars pour ne citer que ceux-ci, coûtent très chers et ne sont pas accessibles à tous, ni disponibles partout. L'arrivée des projecteurs leds est venue accentuer ce phénomène parce que ces leds, dont beaucoup ne sont pas de bonne qualité, ne produisent pas d'ombres, ce qui rend les plans linéaires.

Également, dans beaucoup des films de la zone anglophone, nous notons la signature de DOP (directeur photo) dans les génériques. Sachant que le travail du directeur photo est principalement basé sur la maîtrise de la lumière et du cadre qu'il harmonise tout au long du film, il y a lieu de se demander si dans ces films, il ne s'agit pas plutôt de la fonction d'éclairagiste qui est effectuée, et non celle de directeur photo, qui nécessite des équipements lumière spécifiques et une expérience avérée ?

Au-delà de ces aspects techniques, le cinéma anglophone apparaît au Cameroun comme celui qui est riche en couleurs vives et met en avant les costumes traditionnels et décors naturels, comme on peut le constater dans les films diffusés. Le jeu des acteurs anglophones semble plus naturel et vivant suivant l'analyse faite par plusieurs spectateurs camerounais. Il faut reconnaître que la plupart de ces acteurs n'ont pas connu le théâtre, comme ce fut le cas dans le système francophone. Par conséquent, les acteurs anglophones ont plus tendance à ne pas exagérer le jeu dans les films et s'expriment le plus naturellement possible.

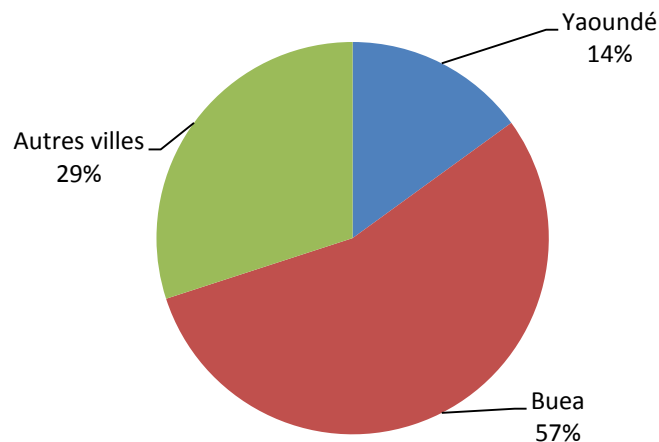
Dans la zone anglophone, la première approche de plusieurs acteurs et réalisateurs conscients du fort gap existant avec les cinéastes de la zone francophone, a été de travailler leur image sur les réseaux sociaux. Beaucoup d'acteurs anglophones étaient sous-payés ou pas du tout payés dans certaines productions de films. Ce qui importait pour eux était l'envergure de la cérémonie d'avant-première du film, qui leur permettait de se mettre en avant et de faire plusieurs photos pour une large diffusion sur la toile. La seconde approche a été de largement participer à des festivals de cinéma, afin de remporter des prix qui seront publiés en ligne pour réclamer auprès du public une certaine reconnaissance. On aurait dit que pour ces cinéastes camerounais, la notoriété vient de l'extérieur.

C'est ainsi qu'on a pu dénicher des perles rares telles que Eka Christa Assam¹⁵, jeune comédienne devenue réalisatrice. Elle s'est démarquée par son jeu et sa réalisation dans deux courts métrages¹⁶ qui ont remporté plusieurs prix partout dans le monde et lui ont offert l'opportunité de prendre part à la Berlinale.

¹⁵ C'est une actrice de la zone anglophone qui a démarré sa carrière d'actrice en 2006 avant de réaliser son premier court métrage « Doormat ».

¹⁶ Beleh (2013) et Alma (2015) sont deux de ses productions.

Graphique 35 : la ville de résidence principale des cinéastes enquêtés de la zone EN.



Nous observons une habitude de mobilité permanente parmi les cinéastes de la zone anglophone. Ces derniers se retrouvent à 57% résidents de leur ville d'origine tandis que le reste s'est installés dans les autres villes du Cameroun dont principalement Yaoundé, la capitale politique.

Les cinéastes anglophones sont ouverts aux collaborations de toutes sortes comme ils ont eu à le faire à leurs débuts avec les cinéastes nigériens. Toujours dans un esprit de solidarité, ils n'hésitent pas à s'établir dans certaines villes de la région francophone dont Yaoundé et Douala, qui abritent de fortes populations issues de la région anglophone. Ce brassage cosmopolite leur permet d'enrichir leur culture et d'apprendre davantage des habitudes de leurs frères francophones.

Nkanya Nkwai, jeune réalisateur, acteur et producteur très audacieux, figure parmi ceux qui ont osé l'expérience de mixage entre des acteurs francophones et des acteurs anglophones dans un film. De plus, son casting côté francophone a sélectionné une pointure reconnue mondialement pour son jeu d'acteur : Gérard Essomba. Le film long métrage *Lifepoint* dont il est question, raconte une histoire d'amour entre un vieil homme qui vient de perdre sa femme et une jeune fille qu'il a rencontré. Tourné entièrement dans la ville de Buea en 2016, ce long métrage de quatre-vingt-dix minutes, est un exemple véritable de projet de film ayant eu une collaboration entre cinéastes anglophones et francophone aussi bien sur le plan technique qu'artistique. Nkanya Nkwai a écrit le scénario et cumule le poste de producteur et d'acteur dans le film. Il a cédé la réalisation du film au jeune Achille Brice,

cinéaste également très polyvalent qui a cumulé le poste de monteur en assurant la post production de ce film. Côté artistique, Gérard Essomba, acteur francophone jouera avec des jeunes acteurs. Malgré son âge, et en tant que acteur professionnel, Gérard Essomba a accepté de se faire diriger par des jeunes qui pourraient compter parmi ses petits-enfants. Bassek Ba Kobhio rejoindra la production comme producteur après le tournage du film. C'est après avoir visionné quelques images qu'il aura été convaincu du projet et signera un coproduction avec Nkanya Nkwai qui se placera en retrait, laissant Bassek, plus expérimenté, finaliser la production et gérer la distribution du film.

3.2.3. Comment devient-on producteur en zone anglophone ?

Parmi les 21 cinéastes de la région anglophone qui représentent notre échantillon total de la région, 20% d'entre eux ont débuté dans le cinéma par le court métrage contre 80% par le long métrage.

Nous notons en premier lieu que la totalité des 20% de cinéastes de la zone anglophone qui démarrent dans le cinéma à travers la production d'un court métrage ont commencé par occuper le poste de producteur simultanément à celui de réalisateur avant de poursuivre dans l'écriture du scénario comme scénariste.

En second lieu, 30% des cinéastes ayant débuté par le long métrage ont commencé par le poste de scénariste avant de se retrouver producteur.

En troisième lieu, 27% des cinéastes ayant débuté par le long métrage ont commencé par occuper le poste de producteur simultanément à celui de scénariste (1/3) ou simultanément à celui de réalisateur (2/3).

En quatrième et dernier lieu, 16% des cinéastes ayant débuté par le long métrage ont commencé par occuper le poste de réalisateur avant de se retrouver producteur.

En conclusion, les cinéastes de la zone anglophone passent par l'apprentissage à l'écriture du scénario avant de se retrouver dans la production pour ce qui concerne le long métrage. Par contre, pour le court métrage, ils se jettent directement à l'eau en expérimentant dès le premier projet, les postes de producteur et de réalisateur.

3.2.4. Le chemin type de la procédure de production d'un film camerounais par zone

En nous appuyant sur l'observation et l'habitude des pratiques sur le terrain, nous avons tenté de dresser un chemin type de procédure d'un film en zone anglophone résumé en dix étapes :

Etape 1. L'écriture du scénario par le réalisateur

Le réalisateur entame l'écriture du scénario de son prochain film en ayant déjà en tête les protagonistes principaux qui joueront dans le film et qu'il connaît souvent, pour avoir travaillé avec eux sur divers plateaux, pour avoir vécu avec eux, des péripéties et des moments difficiles.

Etape 2. L'emprunt de quelques fonds pour financer le film

Le scénario achevé, le réalisateur contacte des parents ou des amis, souvent issus de la diaspora camerounaise¹⁷ pour leur demander d'investir un peu d'argent dans le film, souvent en échange d'un rôle. Les personnes contactées, ravies de prendre part à cette entreprise, acceptent assez facilement de contribuer financièrement.

Etape 3. La gestion du tournage

Travaillant dans la logique du « Low budget film » (film à budget réduit), le réalisateur sera soutenu par toute l'équipe technique et artistique du film. Les comédiens fourniront leurs costumes et certains acteurs riches offriront gratuitement leur domicile et parfois le repas pour toute l'équipe.

Etape 4. La postproduction du film chez un monteur connu

Les monteurs de la zone anglophone sont connus et connaissent les conditions de travail dans la région. Ils acceptent des arrangements, comme celui d'établir un coût forfaitaire pour le montage avec possibilité d'un paiement différé, après la première du film.

¹⁷ La diaspora camerounaise représente tous les Camerounais issus des régions francophones (diaspora francophone camerounaise) et des régions anglophones (diaspora anglophone camerounaise), qui sont établis et vivent temporairement ou définitivement hors des frontières camerounaises.

Etape 5. L'achèvement de la postproduction du film

Le montage du film étant achevé, ceux qui y auront pris part et le public découvriront ensemble, via les réseaux sociaux, la bande annonce du film toujours très alléchante par son pouvoir évocateur. Cela déclenchera une communication de masse et de proximité pour inviter les uns et les autres à la première du film.

Etape 6. La sortie du film en avant-première

Le « Launching » est un instant capital dans la vie d'un film en région anglophone. Y assistent, les techniciens et les acteurs ayant travaillé à la réalisation du film, les invités spéciaux et les personnalités de la région, selon leur degré d'affinité avec le réalisateur, et enfin, la cible principale, le grand public. Le déroulement de la soirée consiste à collecter un maximum d'argent de la part des invités. Ils sont appelés parfois nominativement pour monter sur scène et y dire quelques mots sur la bande annonce du film et sur quelques extraits du film diffusés en début de soirée et enfin, pour donner leurs contributions. Les techniciens et les acteurs, qui parfois n'auront pas été payés, mettront également la main à la poche, comme pour rendre hommage au réalisateur qui les aura choisis et leur aura offert cette opportunité de faire partie de ce projet de film qui s'est achevé.

Etape 7. La vente des DVD

La vente des DVD démarre séance tenante pendant l'avant-première. Elle s'intensifiera par la suite grâce aux hôtes et aux équipes mobiles qui sillonneront la ville et les marchés pour faire la promotion et vendre les DVD au public.

Etape 8. La proposition du film à des festivals

Le réalisateur ayant perçu des recettes qui parfois dépassent de loin les sommes dépensées, se tourne alors vers les festivals, à la recherche de distinctions. Le film étant tourné en anglais, la priorité sera donnée aux festivals des pays anglo-saxons, tels ceux organisés au Nigeria, au Ghana, en Afrique du Sud, en Grande-Bretagne, ou aux États-Unis. Tout retour de sélection du film en compétition fait aussitôt l'objet d'un fort tapage sur les réseaux sociaux, en attendant de décrocher un éventuel prix du jury.

Etape 9. La mise en ligne du film

Le film est généralement proposé à plusieurs plateformes VOD (Vidéo à la demande) pour une exploitation en ligne.

Le réalisateur se met immédiatement à écrire son prochain projet de film.

Etape 10. La vente des droits à la télé

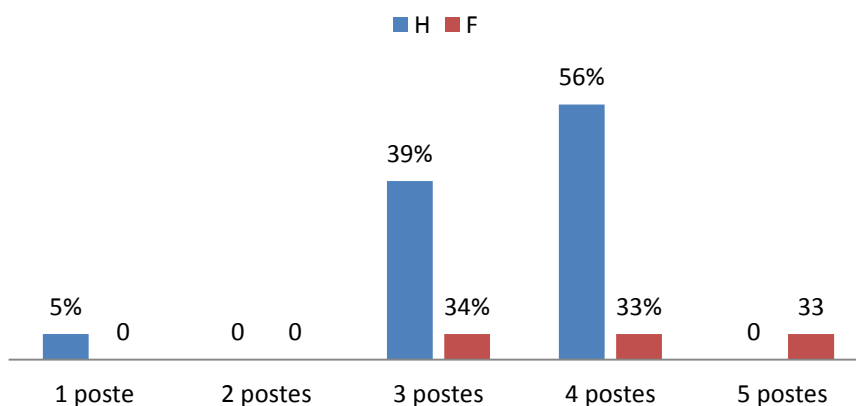
Les réalisateurs tentent de vendre les droits de leurs films aux télévisions nigérianes et pour certains, à la télévision nationale CRTV.

Nous observons dans ce processus utilisé par les cinéastes anglophones pour la production de leurs films que les étapes de création d'une société en vue du dépôt d'une demande de subvention par exemple n'entrent pas dans leurs habitudes. Idem pour la longue attente d'une réponse qui va suivre la demande de subvention comme c'est le cas en zone francophone.

3.2.5. La pratique des métiers en zone anglophone

Les cinéastes de la zone anglophone sont connus pour leurs capacités à travailler avec des équipes très réduites pour la production de leurs films. C'est d'ailleurs de cette zone que vient l'expression de film « low coast » (film à bas coût). Pour arriver à produire un film « low coast », la première étape consiste à réduire la main d'œuvre qui coûte chère et ne garder que le strict minimum de techniciens. En analysant au détail le nombre de postes que chaque cinéaste anglophone a déclaré exercer lors de notre enquête, le verdict est quelque peu surprenant.

Graphique 36 : le nombre de postes cumulés dans la carrière des enquêtés en zone EN.



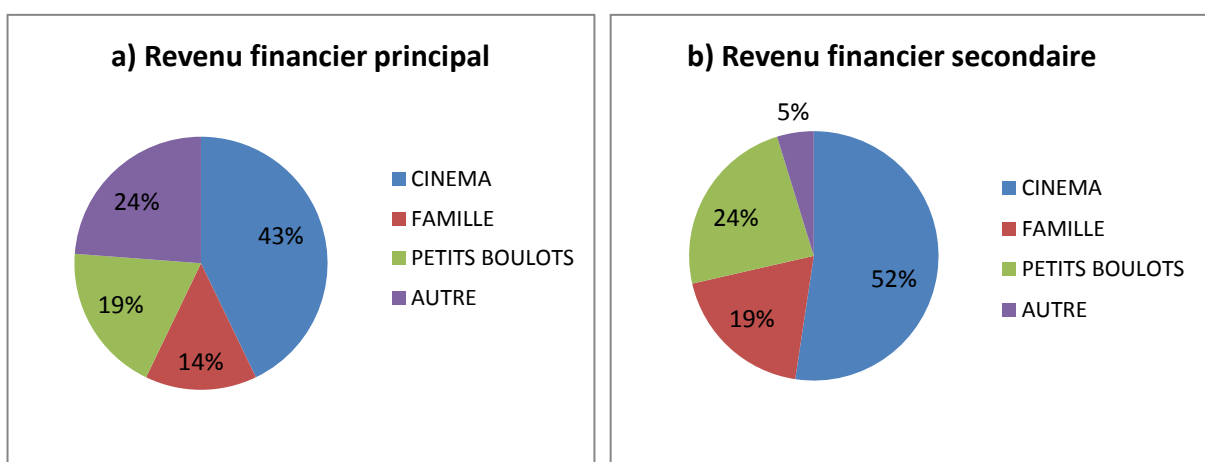
Le premier constat est que toutes les cinéastes femmes de la zone anglophone enquêtées exercent un minimum de trois postes par projet de film. Il s'agit souvent de l'écriture du scénario, de la réalisation et de la production. Certaines d'entre elles vont jusqu'à occuper les cinq postes listés, dépassant ainsi les hommes qui se limitent à quatre postes cumulés. Nous comprenons le challenge supplémentaire qu'ont ces femmes de s'affirmer dans ce milieu majoritairement occupé par les hommes.

Le second constat est que la majorité des cinéastes hommes de la zone anglophone cumulent trois à quatre postes. La grande partie d'entre eux (56%) cumulent majoritairement quatre postes. Principalement nous retrouvons comme chez les femmes, l'écriture du scénario, la réalisation et la production. L'actorat est celui qui suit pour certains, et les plus expérimentés ajoutent un poste technique comme le montage par exemple. Un seul cinéaste de sexe masculin de la zone anglophone exerce uniquement le métier de producteur. C'est une exception, certainement parce que le cinéaste en question n'a aucune passion pour la technicité et l'usage du matériel technique.

Le fait pour ces cinéastes de la zone anglophone de se retrouver contraint à priori d'occuper au moins trois postes sur les projets de films dont la plupart sont des longs métrages, a entraîné une méthodologie de travail spécifique que nous aborderons dans la suite de notre travail.

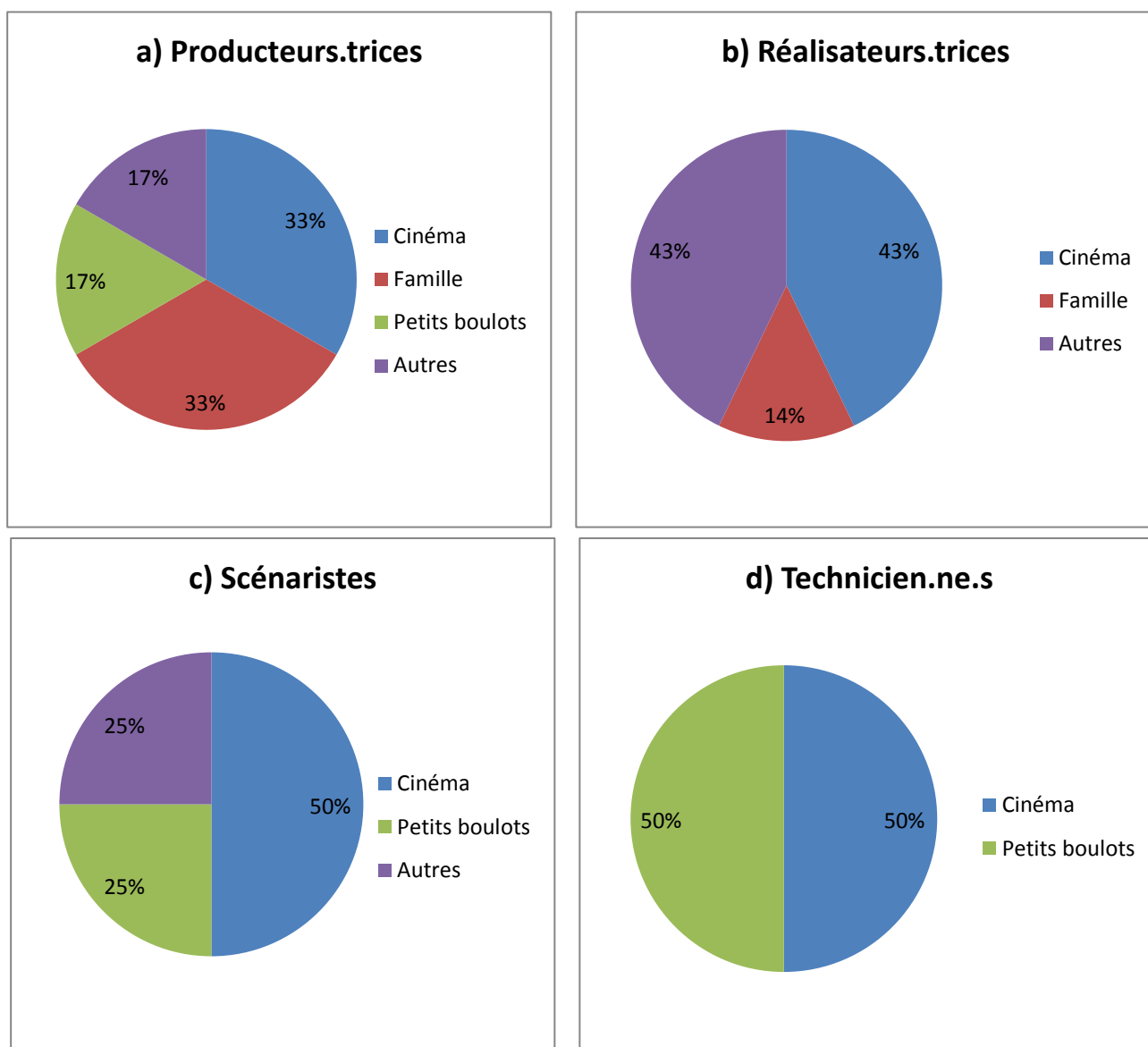
3.2.6. La source principale de revenu financier des cinéastes enquêtés de la zone EN

Graphique 37 : la source de revenu financier principal et secondaire des cinéastes enquêtés de la zone EN.



Il apparaît clairement dans les graphiques ci-dessus que le cinéma n'est pas la source de revenu financier principal des cinéastes de la région du Sud-ouest. En d'autres termes, nous pouvons dire que le cinéma à lui tout seul ne nourrit pas son homme. 43% de cinéastes interrogés disent vivre principalement du cinéma. Ce pourcentage concerne la moitié des techniciens, scénaristes et réalisateurs. Les producteurs quant à eux sont concernés aux 2/3 comme le montre le détail des graphiques qui suivent.

Graphique 38 : la source de revenu financier principal par corps de métiers des enquêtés en zone EN.



Les techniciens de la zone anglophone, peu nombreux, vivent principalement du cinéma quand ils sont sollicités pour des tournages ou à défaut des petits boulots. En effet, les techniciens de cinéma reconnus comme professionnels par leurs confrères de la zone

anglophone sont régulièrement sollicités pour les productions de films majoritairement effectués localement. C'est un réflexe pour les réalisateurs et producteurs de la zone. L'appel à quelques techniciens de cinéma francophones est exceptionnel. Il est souvent l'objet de compensation de vide dans les domaines où il y'a carence de la photographie. Il arrive souvent que Barry Olivier Amayen, directeur photo de la zone francophone, soit appelé en renfort pour assurer la photographie dans certains films ambitieux. Ces techniciens de la zone anglophone sont les seuls acteurs du cinéma et de l'audiovisuel à ne pas solliciter à quelque moment donné, le soutien familial. Ils sont organisés et parfaitement autonome dans la gestion de leurs ressources financières.

Parmi les scénaristes de la zone anglophone, la moitié vit principalement des revenus du cinéma à travers les sommes qu'ils perçoivent pour l'écriture des scénarii de films et l'autre moitié vit des petits boulots et du business. Pour l'unique femme scénariste recensée dans notre échantillon de cette zone, le cinéma est la principale source de revenu financier qui leur procure de l'autonomie. Lorsqu'elle n'a pas de commandes en termes d'écriture de scénarii, elle se retourne uniquement vers sa famille pour solliciter une aide financière, contrairement aux scénaristes hommes, majoritaires dans la zone, qui ne le font pas. Pour les scénaristes hommes, il n'est pas question de faire recours à la famille en cas de manque de ressources financières pour vivre. Ils ont comme alternative, faire des petits boulots en général, y compris dans le cinéma, et faire des affaires.

Près de 60% de réalisateurs de la zone anglophone ont le cinéma comme source de revenu financier secondaire. Ils ont comme source de revenu principal le cinéma pour une moitié, les affaires et la pratique d'un autre métier (enseignement, informatique) pour l'autre moitié. L'unique réalisatrice recensée dans notre échantillon de cette zone, quant à elle, compte encore essentiellement sur sa famille dans laquelle elle vie. La réalisation apparait donc en zone anglophone comme un métier passion que l'on pratique occasionnellement.

Les sources de revenus des producteurs de la zone anglophone sont très variées. Seuls les 1/3 de producteurs de cette zone vivent réellement du cinéma. Pour compenser cette carence, ils n'hésitent pas à faire recours à la famille (le tiers d'entre eux), à faire des petits boulots (cas de l'unique productrice recensée dans notre échantillon de la zone) ou à

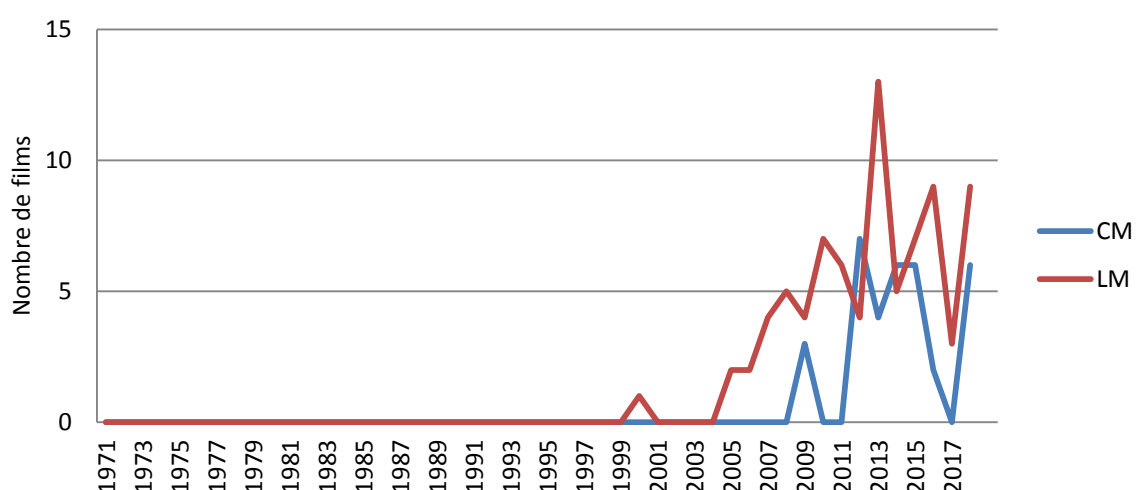
travailler (faire des affaires et l'agriculture). L'un des producteurs de cette zone nous avait d'ailleurs avoué qu'il finance ses productions à travers l'agriculture qu'il pratique.

3.3. Les procédés de la fabrication d'un film dans le système anglophone

En zone anglophone, la production de masse est relativement jeune, à peine deux décennies. Le long métrage a véritablement démarré dans cette zone dans les années 2007 et a atteint un pic de production cinq ans après. Contrairement à la zone francophone où la production du court métrage domine celle du long métrage, la zone anglophone accorde une place de choix au long métrage.

Les cinéastes de cette zone anglophone ont démarré leurs productions de films sans compter sur de quelconques subventions venus de l'extérieur du Cameroun. Sans un soutien véritable de l'État camerounais, ils se sont résolus à mettre en place un système qui leur permette de faire des films et de les rentabiliser. Sur une approche commerciale, les longs métrages sont le genre de films qui bénéficient des exploitations commercialisables à travers des diffusions en salles ou des exploitations sur support CD/DVD par exemple. C'est ce qui pourrait justifier le fait que les cinéastes de la zone anglophone s'investissent plus dans la production de ce genre de films.

Graphique 39 : la progression de la production dans la carrière des enquêtés en zone EN.



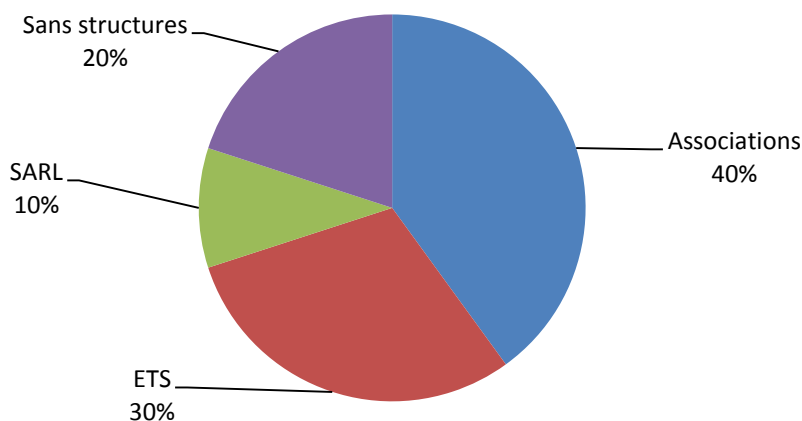
La production des courts métrages devient véritablement visible en 2009, après la fermeture de toutes les salles de cinéma au Cameroun. De 2011 à 2015, elle sera constante avant de

décrocher en 2017. Cette constance a été soutenue de par le fait que certains courts métrages de la zone anglophone ont gagné des grands prix dans des festivals internationaux à l'instar du FESPACO¹⁸. Ce qui a encouragé d'autres cinéastes de la zone à s'aventurer dans ce genre.

Beaucoup de Camerounais, surtout ceux de la région anglophone, ne font pas beaucoup de courts métrages. Nous encourageons la production des courts métrages. Et en ce moment, nous avons une bonne quantité de courts métrages en provenance de la région anglophone. Par contre dans la région francophone, beaucoup de personnes font des courts métrages pour s'éprouver avant de commencer à faire des longs métrages¹⁹.

La production des longs métrages quant à elle apparaît en 2004 avec néanmoins une production isolée en 2000 du premier long métrage de la zone, *Leather ganster*. La production de long métrage dans cette zone deviendra régulière dès 2005 et prendra une ascension qui atteindra son pic en 2013 avec treize long métrages produits cette année-là.

Graphique 40 : la forme juridique des structures de production créées par les enquêtés en zone EN.



En zone anglophone, les associations sont les structures qui produisent le plus de films. Elles représentent près de la moitié des structures légales existantes. En effet, la

¹⁸ Lors du FESPACO 2015, le court métrage *Damaru* d'Agbor Obed Agbor a remporté le prix UNICEF, d'un montant de 7 millions de CFA (10.672 EUR). C'est le premier court métrage de cette zone anglophone qui remporte un prix d'une telle valeur dans un festival.

¹⁹ Entretien réalisé avec Achille Brice, promoteur du festival de cinéma Art Short Film Festival de Buea, Yaoundé, 10 octobre 2018.

création des associations est libre et gratuite au Cameroun suivant la loi n° 90/053 du 19/12/1992, relative à la liberté d'association au Cameroun. De ce fait, elles font partie des organisations les plus répandues dans cette région anglophone. Les associations sont créées pour tous types de public ou d'activités qui peuvent concerner la famille, les amis, le quartier, la tribu, le sport etc.

Les établissements viennent en second lieu avec un taux de 30%. Le choix est fait sur ce type de structure unipersonnelle à cause de la faible charge fiscale qu'elle engage. La production cinématographique de la zone anglophone étant produite pour une consommation beaucoup plus régionale, beaucoup de cinéastes de cette zone ne trouvent pas la nécessité de créer des sociétés de production. D'autres part, le fait de ne pas être soumis à la demande de subventions ou de crédit à des banques, la possession d'une société ne s'avère pas à leur avis indispensable.

Seuls 10% des cinéastes anglophones enquêtés possèdent des SARL. Les cinéastes concernés sont ceux qui sont ouverts à l'international et traitent avec des partenaires internationaux. Cela concerne notamment la commercialisation ou l'exploitation de leurs films à l'international. Cette option exige en effet de se constituer en SARL, ce qui sur le plan local entraîne beaucoup de contraintes et charges fiscales.

3.3.1. L'écriture des films en zone EN

La terminologie est importante dans la langue de Shakespeare et il convient d'apporter quelques précisions sur des termes qui peuvent porter à confusion. Dans le jargon des cinéastes anglophones, deux termes désignent l'écriture : « scriptwriter » et « screenwriter ».

Le « scriptwriter » est la personne en charge de l'écriture d'une histoire, qui peut être destinée à un art comme le théâtre ou alors à un média comme la radio. Tandis que le terme « screenwriter » désigne spécifiquement la personne en charge de l'écriture d'une histoire (scénario) exclusivement réservée pour une diffusion sur un écran quelconque. C'est la raison pour laquelle l'écriture d'une histoire peut renvoyer à l'un des deux termes « script » ou « screenplay » (traduit par « joué à l'écran »). Autrement dit tout « screenplay » est un « script », mais à l'inverse tout « script » n'est pas forcément un « screenplay ».

L'étude menée sur le terrain révèle que la quasi-totalité des cinéastes anglophones se livre à l'écriture des « screenplays », et la plupart de ces « screenwriters » sont autodidactes. Les quelques rares formations suivies par certains l'ont été en ligne, sur des sites basés à Londres.

L'existence à Buea des festivals Art Short City Film Festival (ASCFF) créé en 2014 et Cameroon International Film Festival (CAMIFF) créé en 2016 viennent combler cette carence de formation en offrant des master class aux jeunes.

La formation [dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel] souffre souvent de plusieurs lacunes sur les normes et les standards, même si elle est assez riche en réflexes professionnels de base (encore faut-il s'assurer que tous les réflexes transmis soient les bons, au niveau de la lisibilité et de la traçabilité de la profession ou d'un poste dans la production cinématographique)²⁰.

En effet, l'écriture du scénario pour certains scénaristes anglophones est une étape qui permet d'occuper son temps durant des périodes sans tournages. Pour n'avoir pas fait de formations dans des structures appropriées, beaucoup d'entre eux écrivent très vite des scénarii selon leurs propres normes. Notre étude a recensé un total de 274 projets écrits (séries télévisées comprises mais comptées en unitaire, malgré le nombre considérable d'épisodes de la plupart qui dépassent la centaine). Le principe de la minute à la page est loin respecté comme le veut la norme en matière d'écriture de scénario d'un film.

L'écriture des longs métrages de « screenplay » en termes de pages saisies dans un traitement de texte oscillera entre 30 et 60 pages dans la plupart des cas, ce qui ne correspond pas aux quatre-vingt-dix minutes du film réalisé. Cette façon de procéder peut se comprendre, étant donné que le scénariste est dans la posture de celui qui réalisera le film. Par conséquent, un certain nombre d'informations descriptives ne figurent pas dans les écrits. Le scénariste-réalisateur sera alors sur le plateau, le seul qui maîtrisera la profondeur du scénario et passera beaucoup de temps à expliquer aux acteurs et aux techniciens le sens de ses écrits et ce qu'il attend d'eux dans la mise en scène.

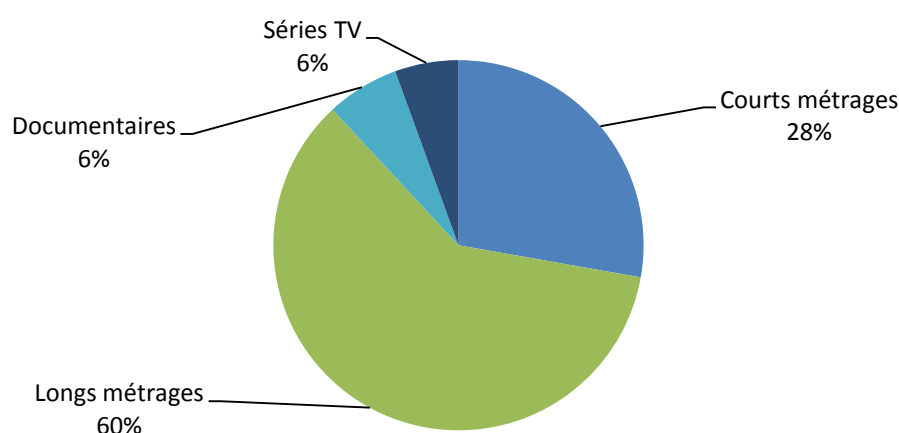
²⁰ Louis Martin ONGUENE ESSONO, « Une expérience dans la formation aux métiers du cinéma et de l'audiovisuel : Prolégomènes à une approche des visages du cinéma camerounais », dans Jacques Raymond FOFIE (dir.), *Visages du cinéma camerounais*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, p. 17-21.

Pour eux [les « screenwriters »], l'art est un processus intuitif complet qui ne peut jamais être rédigé par des procédés empiriques ni ne devrait être réduit à des formules. Et ils n'ont pas tort. Il existe un endroit sacré à l'aune de chaque artiste, où toutes les règles sont mises de côté ou délibérément oubliées, et rien n'importe moins alors que le choix instinctif du cœur et de l'âme de l'artiste²¹.

Les cinéastes anglophones estiment que le scénariste devrait avoir beaucoup d'imagination, être extraverti et avoir une vision claire de l'histoire à raconter. C'est la sensibilité de l'auteur à travers son observation, sa concentration, son écoute, ses émotions et sa détermination, qui contribue à affronter les obstacles et à arriver au bout de sa démarche.

La majorité des scénarii écrits sont ceux des longs métrages à hauteur de 69% et un grand nombre de cinéastes anglophones démarrent leurs filmographies avec un long métrage. Ce format a pour eux l'avantage d'offrir la possibilité de prolonger la visibilité de l'auteur-réalisateur à travers les avant-premières et autres projections publiques qui suivront.

Graphique 41 : la répartition par genres des films produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (2004 -2018).



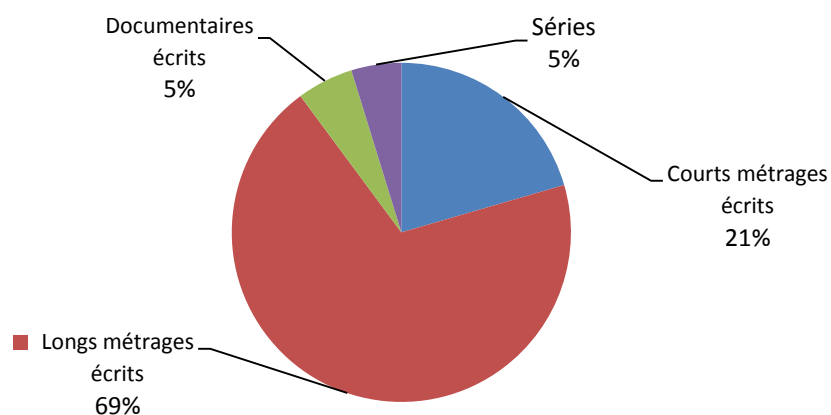
Le long métrage de fiction demeure le genre par excellence des cinéastes de la zone anglophone. C'est le genre qui leur permet d'avoir rapidement et concrètement un retour

²¹ Christopher VOGLER, Francine ATOCH, et Kevan STEVENS, *Le guide du scénariste la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris, Dixit, 2013, p. 11.

sur investissement. Il leur permet très vite de se confronter à plusieurs challenges, qui, avec un peu de chance, propulsent rapidement vers l'avant. C'est pourquoi un accès particulier lui est accordé, avec en prime, la collaboration et le soutien des collègues concernés, dans un élan de solidarité. À chaque sortie de film, c'est un nouveau devis et le lieu d'explorer de nouvelles stratégies commerciales.

Les séries, essentiellement réservée à la télévision, progressent en nombre. Les 6% qu'elles occupent dans la répartition sont importants. La particularité des séries développées en zone anglophone est leur longueur. Les Anglophones sont les seuls pour l'instant, à avoir développé les séries télévisées de 150 à plus de 300 épisodes pour certaines. Ils fidélisent ainsi leur public dans la durée. Parmi ces séries longues, deux d'entre elles ont bénéficié de façon particulière et exceptionnelle, d'un préachat de la télévision national CRTV, qui ne pratiquait pas cette option auparavant. Il s'agit de *Rumble* (2016) séries de 150 épisodes de Billy Bob Ndivo Lifongo et *Bad Angel* (2015-2018) série de 310 épisodes de Nganah Godwin. *Bad Angel* demeure à ce jour la plus longue série télévisée camerounaise. Pour mener à bout ces projets de série, les deux producteurs concernés ont dû, grâce aux contrats signés avec la CRTV, contracté quelques crédits dans des banques en fonction de leurs relations personnelle avec ces dernières. Ces crédits leur ont permis d'avancer dans les productions qui ont pu atteindre leurs achèvements uniquement à cause du dévouement des équipes techniques et artistiques. Beaucoup de techniciens et acteurs ayant travaillé ou joués dans ces deux séries peuvent en être fier pendant leurs diffusion et utilisent désormais ces passages réguliers à la télévision nationale comme références pour d'autres projets.

Graphique 42 : la répartition par genres des scénarii écrits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (1997-2018).



Les cinéastes anglophones ont une rapidité concernant l'écriture de scénarii. La durée moyenne recensée pour l'écriture d'un court métrage par eux est d'un mois, sachant qu'il y en a qui réussissent à écrire un court métrage en deux jours. Pour les longs métrages, le délai passe à trois mois en moyenne. Il est néanmoins important de noter qu'un bon nombre de ces cinéastes, soient 23% pour le court métrage et 14 % pour le long métrage, ne se lancent pas dans cet exercice d'écriture. Ils commandent l'écriture à leurs collègues de la zone, en fonction du projet et des besoins.

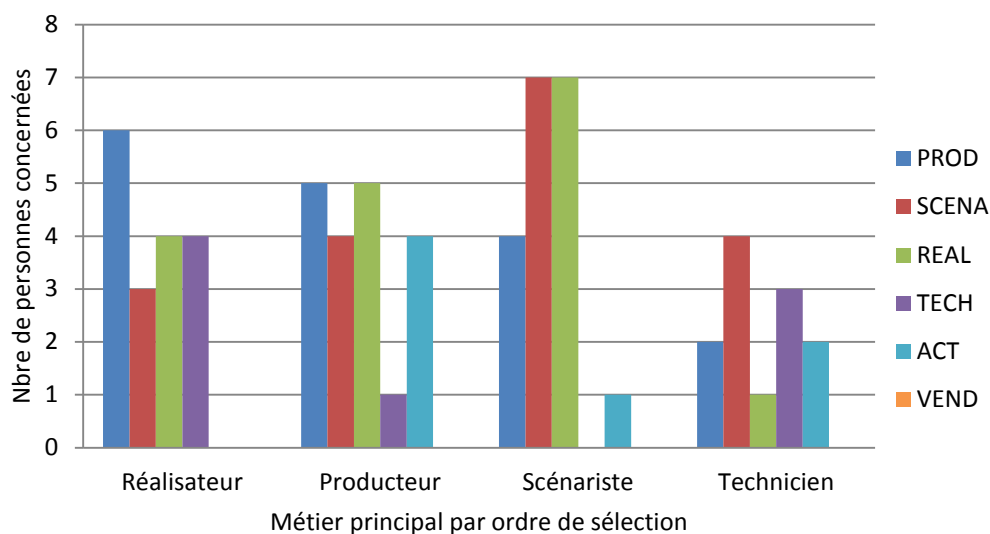
En comparant le pourcentage par genre des scénarii écrits (graphique 41) au pourcentage par genre des films produits en zone anglophone (graphique 40), nous constatons une équivalence presque totale. En effet, le nombre de scénarii écrits pour les courts métrages, séries et documentaires sont inférieurs à ceux produits. La fiction fait exception avec 9% de scénarii non produits. Nous pouvons conclure qu'en zone anglophone, les projets écrits sont produits. Les cinéastes anglophones écrivent les projets qu'ils sont en mesure de réaliser ou produire à leur niveau, avec leurs moyens, sans compter sur les subventions venues d'ailleurs.

Le coût financier de cette prestation d'écriture dans la carrière des enquêtés sur une période de 21 ans (1997 – 2018) va de 163.500 à 336.700 FCFA (250 à 513 EUR) pour les courts métrages et de 528.000 à 1.210.000 FCFA (800 à 1.840 EUR) pour les longs métrages. Ces coûts bas reflètent la réalité du milieu de la production en zone anglophone en pleine expansion.

3.3.2. Le tournage des films en zone EN

Les cinéastes anglophones ne font pas l'exception au constat selon lequel les cinéastes africains sont en général très intéressés et déterminés à occuper le poste de réalisateur dans les projets de films. Le cumul des postes dans la production cinématographique et audiovisuelle de la zone anglophone est une évidence, désormais.

Graphique 43 : le classement du cumul de postes en fonction du métier principal des enquêtés en zone EN.



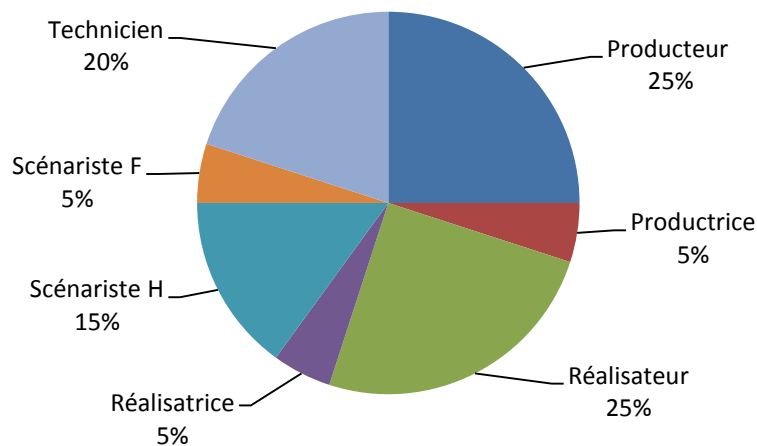
Le graphique ci-dessus fait ressortir plusieurs éléments importants dans l'analyse de ce cumul de postes. Il est intéressant de se rendre compte que les cinéastes anglophones se considèrent principalement comme « director » (réalisateur), puisque c'est cette fonction que la plupart d'entre eux ont choisi prioritairement. Ces réalisateurs interviennent aussi majoritairement dans la production non seulement de leurs propres films, mais aussi de ceux de leurs collègues qui les sollicitent. Les deux fonctions prioritaires suivantes à savoir la production et l'écriture du scénario affichent également un équilibre dans le cumul. Ceux qui se considèrent plus comme producteurs ou scénaristes dans la zone anglophone cumulent à parts égales les fonctions de réalisateur. Autrement dit, c'est la même personne qui écrit l'histoire, la produit et la réalise. Ce qui évoque l'idée de contrôle de toutes les étapes de la fabrication du film.

Les femmes ne sont pas en reste dans l'exercice de ces métiers techniques en zone anglophone. Elles affichent un équilibre et un grand intérêt dans tous les domaines techniques à hauteur de 5%. Ce qui est un bon début, au vu de leur effectif très réduit.

La fonction prioritaire apparaissant en troisième catégorie : l'écriture, est la plus exercée par les cinéastes anglophones, cumulée avec la réalisation au même niveau. Ce qui nous amène à penser que les cinéastes anglophones ont commencé par écrire des histoires qu'ils réalisaient eux-mêmes, sans toutefois prendre en compte le métier de producteur. L'intégration de cette fonction a permis à ceux qui cumulaient déjà les métiers de scénariste

et réalisateur de poursuivre sur la même lancée, mais avec une baisse de régime. Cette pratique existant déjà dans le passé n'a fait qu'être formalisée.

Graphique 44 : la répartition des corps de métiers par sexes des enquêtés en zone EN.



Le tournage, « shooting » dans la langue de Shakespeare, est un moment essentiel et particulier dans la production d'un film. C'est l'étape de la concrétisation d'un projet. Sa préparation et sa mise en place sont laborieuses et demandent beaucoup de temps. Dans la période étudiée, la zone anglophone ne comptait pas encore de véritables techniciennes formées qui intervenaient dans les tournages. Pour les postes comme le maquillage, les cinéastes anglophones faisaient recours aux jeunes filles ou femmes travaillant ou possédant des salons de beauté, qui avaient pour tâche de maquiller les comédiens.

En dehors du réalisateur, un des acteurs les plus importants qui intervient avant, pendant et après le tournage, est le « production manager » (PM). Son travail consiste à préparer, organiser ou superviser le tournage afin qu'il se déroule dans les meilleures conditions. Pour cela, il mettra en œuvre son savoir-faire, son génie et ses relations, afin de fournir au réalisateur tout ce dont il a besoin pendant le tournage, pour un résultat optimum. En effet, il est chargé par le producteur qui met à sa disposition un budget, de gérer pour le mieux tous les problèmes matériels liés à la production. Un bon PM permet au producteur de faire des économies et par conséquent de gagner de l'argent. En zone anglophone, il en existe très peu qui soient compétents et expérimentés. Ce qui crée un impact sur la production étant donné que la demande est supérieure à l'offre.

Malgré cela, le cinéaste anglophone s'assume dans ses démarches, le plus important pour lui étant d'avoir la motivation et la détermination d'aller jusqu'au bout dans toute production de film engagée. Sont mises en place plusieurs méthodes et approches sur les plans technique et artistique. Comment gérer un plateau de tournage quand on a très peu de moyens financiers ou pas du tout ? Quel rapport entretient le réalisateur avec son équipe ? Quelles sont les motivations existantes entre les différentes parties prenantes ? Quel est le climat existant sur un plateau de tournage ? Voilà autant de questions qui méritent d'être étudiées.

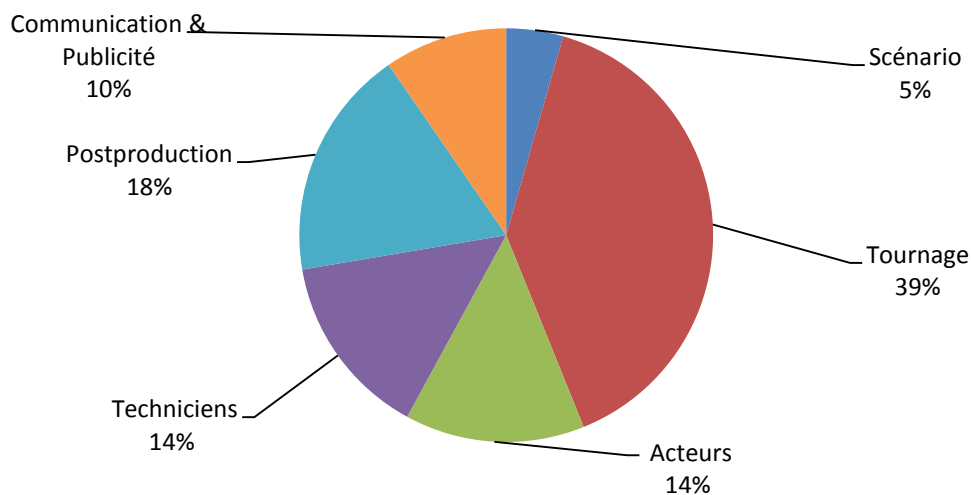
Selon le réalisateur /producteur Nkanya Nkwai, son premier film *Viri* (2014), produit à fonds propre, lui aura coûté environ 3.000.000 FCFA (environ 4500 EUR). Trois ans après, il produit *Lifepoint* (2017) avec un budget de 8.000.000 FCFA (environ 12.000 EUR) pour le tournage et *A good time to divorce* (2018) avec un budget de 10.000.000 FCFA (environ 15.000 EUR). Les budgets des tournages de ces films augmentent considérablement à cause de la main d'œuvre technique. En effet, au fil du temps et de l'arrivée de nouveaux équipements techniques, les techniciens notamment les DOP (directeurs de la photographie) se spécialisent de plus en plus et exigent des rémunérations conséquentes. Si en 2014 Nkanya Nkwai dépensait 75.000 FCFA (environ 115 EUR) pour un DOP, en 2018 le chiffre a quadruplé, il faut compter au moins 300.000 FCFA (environ 450 EUR). Ces sommes sont pour la plupart du temps exigées en cash, tandis qu'avec les acteurs, des négociations peuvent se faire avec des avances, puis des soldes à l'exploitation du film.

Bien que le numérique et les nouvelles technologies aient facilité l'accès aux équipements et la miniaturisation de ces derniers, il y a toujours un manque de certains équipements spécifiques que déplorent les réalisateurs anglophones. C'est le cas des rails et des grues de longueur conséquente pour des travellings et des mouvements divers de caméra. Sur le plan logistique, il n'existe toujours pas de camions spécifiques pour les productions. Les équipes techniques continuent de transporter leurs équipements sensibles et onéreux dans des véhicules personnels ou des taxis, avec le risque régulier de les détériorer, les perdre ou simplement les oublier dans la malle arrière d'un véhicule.

3.3.2.1. Le volet technique dans le tournage de films par les Anglophones

L'étape du tournage est essentielle pour les cinéastes anglophones, car elle occupe près de 70% du budget du film. C'est la raison pour laquelle une forte concentration lui est accordée, afin de pouvoir prioritairement avoir le film en boîte et réfléchir posément à sa post production.

Graphique 45 : la répartition des coûts de production des films de fiction produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (2004-2018).



La communication et la publicité ne sont pas négligées étant donné qu'il leur est consacré 10% du budget du film. À ce niveau, la multitude d'églises de réveil qui pullulent en région anglophone, a eu une influence sur les cinéastes de cette zone. En effet, dans un élan de concurrence féroce entre elles, les églises de réveil ont dû mettre en place plusieurs stratégies afin de pouvoir attirer le maximum de fidèles. Une approche communicationnelle exceptionnelle sera initiée et mise sur pied, dans ces régions anglophones qui se seront inspirées principalement de ce qui se passe au Nigeria. Cette approche particulière, tenant compte de l'évolution sociale et technologique, sera par la suite copiée par les églises de réveil de la zone francophone.

Il s'agissait principalement pour toute église qui prétendait à une certaine considération, de mettre tous les moyens dans la communication massive, à travers des prospectus, des banderoles et de grandes affiches. C'est ainsi que dans des carrefours

stratégiques de la région, l'on pouvait admirer la foule et son pasteur, toujours bien habillé, en action. Cette publicité était rapidement accompagnée par la création d'une chaîne de télévision qui sera arrimée à un satellite, afin que tous les fidèles où qu'ils se trouvent dans le monde puissent suivre les prédications et campagnes d'évangélisation des dites églises. Toutes ces actions nécessitaient de gros investissements, qui étaient généralement financés par les fidèles et les donateurs privés. Buea a d'ailleurs connu dans les années 2014 la tendance qui consistait, pour les pasteurs les plus en vue, de fêter leur milliard, signe de grandeur et de prospérité pour leurs fidèles.

Pour les cinéastes de Buea, ce fut une opportunité de commencer cette communication de masse. Et les premières grandes affiches (photo 1 ci-dessous) sur panneaux publicitaires annonçant les avant-premières de films dans la région du Sud-Ouest furent installées en 2012 avec le film *Blood or wine* (2012) de Lawrence Neba. Suivront plusieurs autres films comme *Decoded* (2012) de Johnscott Enah, *Pink or Poison* (2012) Lawrence Neba, *A man for the weekend*(2017) de Syndy Emade, *Little Cindy* (2018) de Billy Bob Ndivo Lifongo.

Photo 3 : la grande affiche de la première d'un film anglophone à Buea.



© Lambert Ndzana 2018

Toujours soucieux d'être avant-gardistes et déterminés à aller de l'avant, les cinéastes anglophones restent en permanence connectés et informés des évolutions technologiques.

La vulgarisation d'internet a permis à la majorité d'entre eux de se tenir à jour. Quand l'un d'eux découvre un article, une nouveauté dans le matériel technique, ou une pratique spécifique de tournage, il en informe ses amis ou collègues de travail.

Le concept de « Silicon Mountain » est né dans la localité de Buea au Sud-Ouest parce que le constat a été fait d'un fort regroupement de jeunes et de start-up qui travaillaient d'arrache pieds dans un élan de solidarité et de travail de coopération visant non pas un succès individuel, mais plutôt un succès collectif.

Avec une production relativement jeune, puisqu'elle ne date que de deux décennies, ces jeunes forment pour l'essentiel une première génération de cinéastes qui correspondrait à la seconde génération chez les cinéastes francophones. Nous notons néanmoins qu'aucun cinéaste anglophone n'a bénéficié par le passé d'une aide du fonds de développement de l'industrie cinématographique²² (FODIC).

3.3.2.1.1. Le rôle et l'apport de la diaspora des régions anglophones

Être informé du matériel technique de pointe existant c'est bien, mais l'avoir à disposition pour travailler, c'est mieux. La grande difficulté financière à laquelle ont fait face les cinéastes anglophones ne les a pas découragés, au contraire. Au fil du temps, ils n'ont cessé de mettre en place des stratégies pour contourner les barrières liées aux aspects techniques. La solidarité existant dans leur communauté et la proximité avec d'une part, le Nigeria voisin et d'autre part, la capitale économique Douala, ont joué un rôle important dans leur évolution. La diaspora anglophone dont on ne parle pas beaucoup a été et continue d'être un fort soutien économique et matériel pour l'industrie cinématographique des régions anglophones. C'est à elle que l'on doit la plupart des décors somptueux de villas et duplex qui relèvent le cadre de vie des acteurs dans les films et font rêver le public. C'est aussi elle qui a facilité l'accès à des équipements de pointe pour la prise de vues à l'instar du Canon 5D, puis la Panasonic GH4 et 5.

²² Le FODIC a été créé par décret n°73/673 du 27 octobre 1973 par le gouvernement camerounais dans le but de favoriser le développement de l'industrie cinématographique. Il soutient entre autres les cinéastes en leur attribuant diverses formes de soutien financier et en se portant garant des prêts accordés par des établissements de crédit, aux producteurs camerounais de films et aux exploitants de salles de spectacles cinématographiques.

Les cinéastes de la zone anglophone ont le savoir-faire et la diaspora a les moyens financiers. L'arrangement de départ entre les deux parties a consisté à intéresser certaines personnes de cette diaspora, en leur proposant d'occuper un rôle parfois principal dans un film qu'elles coproduisaient en apportant une partie du matériel et un peu de finances pour la régie. Les personnes en question, très flattées d'être mises en avant, investiront dans quelques équipements et profiteront de leurs congés au Cameroun pour prendre part au tournage.

Beaucoup de projets de films se sont donc ainsi retrouvés dépendant de la personne qui devait arriver des États-Unis par exemple. Ce qui inclut différents aléas et changements de dernière minute. Le seul et unique objectif visé dans cette aventure par les cinéastes anglophones était encore et toujours : faire un film. De plus, la personne en provenance des États-Unis jouait aussi le rôle de distributeur/vendeur dans son pays de résidence dès l'achèvement du film. Et ne pouvant repartir avec les équipements apportés, cette dernière les laissait sur place en échange d'un pourcentage pour toute location effectuée ou les vendait à un prix dérisoire, avec parfois l'option de paiement par traites. Ce qui, dans un cas comme dans l'autre, était très bénéfique pour les cinéastes locaux. Plus besoin de faire venir certains matériels du Nigeria ou de Douala comme par le passé, avec des coûts de location très élevés.

L'utilisation des appareils photo numériques (APN) demeure très utile aux cinéastes anglophones, du fait de leur fabrication compacte. Ils sont lumineux et possèdent une forte résolution estimée en mégabits (unité de mesure en informatique). La brillance des images produites par ces APN a été prépondérante dans le choix de ces appareils.

Mais, si les APN à première vue semblaient autant attirants et faciles à manipuler, le revers de la médaille résidait sur d'autres aspects techniques liés par exemple, à la gestion du son et à l'utilisation de plusieurs accessoires externes pour compenser les limites du boîtier nu. Pour pallier ce problème d'enregistrement de son, la plupart des cinéastes anglophones avaient choisi de tourner leurs films sans technicien de son, mais en enregistrant un son témoin depuis le boîtier APN ou la caméra, pour ceux qui les utilisaient. Par la suite, ils effectuaient l'Audio Digital Replacement (ADR) qui consiste à réenregistrer en studio les dialogues ayant eu des soucis techniques lors de la prise au tournage, et les resynchroniser. Selon Émile-Aimé Yibain, cette méthode les arrangeait parce que la majorité

d'entre eux provenait du milieu de la musique et avait à leur disposition, des studios d'enregistrement dont les coûts étaient très bas. Cette méthode leur permettait de gagner en temps de tournage. Plus besoin de faire une ou plusieurs reprises lors du tournage à cause d'un souci dans la captation sonore.

La prise de son en studio par la suite, garantissait selon eux une bonne qualité technique et un son audible. Seulement, si d'une part, et de façon apparente ils ont l'impression d'avoir gagné du temps au tournage, d'autre part, le doublage et la postsynchronisation (pas précise) qui suivra, annulera de facto ce gain. Et sur un plan artistique, tous les dialogues du film seront très présents à l'image. Ce qui dénaturera et créera un décalage entre l'espace où évoluent les personnes et le rendu audio de leurs répliques, qui n'aura pas suffisamment de variation, malgré tous les effets spéciaux appliqués en studio. L'autre difficulté a résidé dans la non disponibilité d'un acteur ou d'une actrice pour aller enregistrer ces répliques en studio. Cette situation a permis aux cinéastes anglophones et à certains de leurs techniciens de développer des techniques de doublage qui leurs sont propres.

3.3.2.2. Le volet artistique dans le tournage de films par les Anglophones

Dans la zone anglophone, produire un film demeure une tâche difficile surtout à cause du manque de moyens financiers. Pour essayer de contourner cet aspect de chose, les réalisateurs essaient de mettre un accent sur le volet artistique de leurs productions afin d'en relever le niveau. Mais, le défaut de formation académique en cinéma et le manque d'expérience dans le domaine n'arrangent pas les choses. Ils sont ainsi poussés à faire preuve de beaucoup de créativité, d'endurance et de persévérance.

Graphique 46 : l'année de production du premier film des cinéastes enquêtés en zone EN.



Depuis le départ, les cinéastes anglophones identifient le cinéma au long métrage au regard de ce qui se pratique au Nigeria qui leur sert de modèle. La notion de court métrage interviendra tardivement (2012) et sera essentiellement destinée à une exploitation dans les festivals.

Sur le plan artistique, tout comme c'est le cas avec les Nigériens, les cinéastes anglophones semblent moins complexés, peu enclins à copier l'Occident et gardent une proximité forte avec leur culture locale traditionnelle. C'est une des particularités observée dans leurs films. Conscients du fait que le cinéma offre la possibilité de transporter le spectateur en lui permettant de rêver, ils s'appliquent à présenter le Cameroun sous un autre angle, positif, authentique, avec des décors somptueux, originaux et parfois uniques.

Les décors jouent un rôle très important dans un film. Un décor artificiel, quoique bien conçu avec des moyens colossaux, n'égalera jamais un décor naturel qui apporte une touche particulière et originale au film. Habituellement, les décors se doivent d'être le plus proche de la réalité quand ils sont conçus. Au Cameroun, il y a l'avantage de les avoir à disposition gratuitement, à condition de les dénicher. La créativité du « director » (réalisateur) résidera dans sa capacité à capter ces décors, au moment opportun et précis de la journée qui, avec l'aide de la lumière naturelle, lui permettra de les mettre en valeur. Cela donne un résultat époustouflant à l'image pour un coût zéro dépensé en location de décors.

La conquête des publics passe aussi par leur identification dans le contenu des films qui leur sont proposés. Le continent africain, malgré toutes les guerres et les atrocités qu'il a subies et vécu, possède encore de nombreux décors naturels. Le Cameroun en particulier, a cette chance de la représentativité de la quasi-totalité de ces décors naturels africains sur son territoire. La seule région du Sud-Ouest possède des décors de savane, forêt, montagne et même maritime. Les cinéastes anglophones n'hésitent pas à en faire un usage systématique dans la presque totalité de leurs projets de films. Faute de moyens financiers au départ, les cinéastes anglophones ont pris l'option de faire usage des décors qu'ils avaient à disposition, parmi lesquels figurent ceux de leurs villages.

À cette époque, il était difficile pour nous d'écrire une histoire qui allait se jouer avec une voiture luxueuse parce qu'on ne l'aurait pas eue. Donc on écrivait les scénarii en fonction de ce qu'on avait à disposition pour tourner, à cause du défaut d'argent. Quand on va au village on peut

avoir tout ce qu'on veut, ce qui n'est pas le cas en ville où tout doit être payé²³.

Les costumes des acteurs ne sont pas négligés : tenues africaines ou traditionnelles quand il s'agit des films tournés dans les zones rurales. Certains des films de la région anglophone, dont le choix artistique du réalisateur repose sur l'apparence africaine essentiellement, consomment aujourd'hui un budget énorme pour les costumes qu'il faut créer et confectionner. Nous pouvons citer l'exemple du long métrage *A good time to divorce* (2018) de Nkanya Nkwai dont la conception et la réalisation des costumes en tissus pagne africain lui a coûté beaucoup de temps et d'argent.

Nous notons que le budget réduit n'exclut en rien l'innovation et la créativité. Les réalisateurs anglophones cherchent en permanence à se démarquer et à proposer des films qui se feraient remarquer par des aspects originaux et singuliers. Pour certains, l'accent sera mis sur les costumes, pour d'autres sur les décors ou sur le casting. C'est de là qu'est née l'idée d'intégrer des artistes musiciens locaux dans le casting des films, le but étant d'apporter une nouvelle dynamique dans la perception et l'intérêt accordés aux films anglophones.

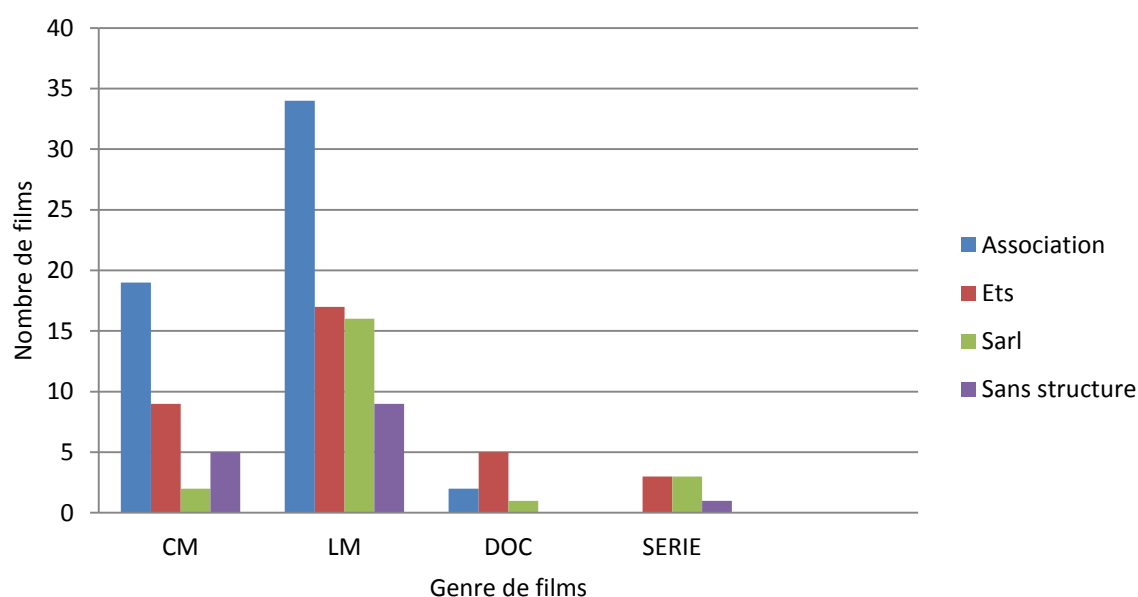
3.3.3. Le financement des films en zone EN

Les cinéastes de la zone anglophone ont fait leurs débuts dans le cinéma par des apprentissages personnels. Depuis le départ, ils ont toujours principalement compté sur eux-mêmes et leurs ressources propres. Ne pouvant compter sur des subventions internationales, ils ont mis en place des mécanismes d'autofinancement de leurs films qui se basent sur le travail collaboratif. Toutes les parties prenantes qui s'impliquaient à la fabrication du film s'engageaient prioritairement par soucis de collaborer et soutenir le projet. L'aspect pécuniaire se voyait relayé au second plan.

Le graphique ci-dessous explore les différentes structures qui encadrent, quand elles existent, la production des films dans la zone anglophone. Elles sont répertoriées en fonction du genre de films produits.

²³ Simon GOBINA, *Extrait entretien, op. cit.* p. 102.

Graphique 47 : le classement des productions dans la carrière des enquêtés de la zone anglophone en fonction du type de structure.



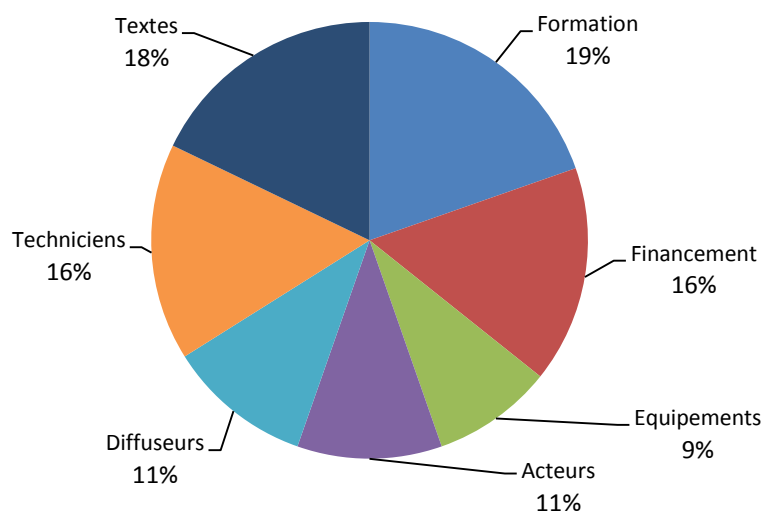
De 2009 à 2015, les associations sont les structures qui parrainent la grande majorité de longs et courts métrages fiction. Chaque association possède à son actif en moyenne quatre à cinq longs métrages. C'est la preuve de l'aspect non formel dans la production anglophone où les jeunes travaillaient au départ, plus par passion que par recherche de gain économique.

Avec le temps, les structures constituées en établissements²⁴ (ETS), et sociétés à responsabilité limitée (SARL), s'imposent de plus en plus dans la production des genres à rentabilité directe pour eux que sont les longs métrages et récemment, les séries télévisées. Les structures associatives ne s'aventurent pas dans ce dernier genre. Faire une série télévisée demande beaucoup de moyens parce que sa production s'étend dans la durée. La présence majoritaire des associations dans la zone anglophone s'explique par son contexte socioéconomique en cours de développement. Les sociétés à responsabilités limitées et les établissements ont quant à eux, de par les contraintes fiscales et de fonctionnement, un taux de production moyen en ce qui concerne les longs métrages, et très faible pour le reste des genres.

²⁴ Les établissements sont des entreprises individuelles en droit des affaires au Cameroun.

La totalité des femmes cinéastes enquêtées de la zone anglophone ont écrit, réalisé, produit et majoritairement joué dans leurs premiers films. Pour les hommes, ils cumulent pratiquement tous au moins deux fonctions. Ce cumul de fonctions s’explique par le fait que la cinématographie de cette région soit encore jeune et la plupart de ses intervenants n’ont pas bénéficié de formations. Le manque de ressources financières, bien qu’important, n’influe pas énormément dans ce contexte parce que les parties prenantes ont mis en place une notion de solidarité qui fait appel au soutien des uns et des autres lors des productions de films.

Graphique 48 : la répartition des besoins prioritaires pour améliorer les conditions de travail des enquêtés en zone EN.



Les producteurs font face au manque de confiance de la part des partenaires financiers dans le processus du montage financier de leurs films. Constat est fait selon lequel les entreprises locales se sont désengagées dans le financement des projets de films au Cameroun, bien que le mécénat²⁵ existe, il est très peu pratiqué. Il faut souligner que les expériences passées, pour la plupart négatives, n’ont pas aidé à améliorer les choses. Les personnes en charge des différents projets de films n’ont pas fait preuve de professionnalisme et ont déçu ces entreprises qui leur avaient fait confiance. Parmi les raisons évoquées, il y’a le non-respect des délais, la mauvaise gestion des fonds reçus ou alors, un résultat non satisfaisant du film sur les plans de la qualité technique et artistique.

²⁵ Le mécénat et le parrainage au Cameroun sont encadrés par la loi n° 2003/013 du 22 décembre 2003.

Une réalisatrice francophone de la télévision nationale CRTV en a fait l'exception unique au Cameroun pour son projet de film *Paris à tout prix*.

Joséphine Ndagnou 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 camerounais²⁶.

Son deuxième projet de film n'aura pas eu la même chance que le premier puisqu'elle n'a pas réussi à réunir le budget nécessaire bien qu'elle se soit rapprochée de ses premiers partenaires qui ne l'ont plus accompagnée par la suite. Il y a lieu de se poser les questions sur la pérennité de tout ce qui est fait dans l'industrie cinématographique au Cameroun.

En fin de compte, les producteurs de la nouvelle génération n'ont plus de choix que de se tourner vers des personnes physiques qui peuvent être de famille, des amis ou alors des personnes nanties qui partagent la passion du cinéma. Beaucoup de producteurs se tournent aussi vers des partenaires extérieurs qui leur font plus confiance et analysent froidement leurs projets de films ainsi que leurs business plans, avant de s'engager.

Le manque de professionnalisme dans le milieu cinématographique local avec des cinéastes non formés ni expérimentés affecte et gangrène les projets initiés par les producteurs. Ces derniers se plaignent du fait que beaucoup de techniciens ne sont pas bien formés et n'ont pas conscience des conséquences des responsabilités qui leurs sont assignées. C'est la raison pour laquelle, la majorité des producteurs évitent de signer des contrats dans cette région parce qu'ils n'ont pas la certitude d'obtenir un résultat satisfaisant, alors qu'ils se seraient déjà engagés. Cela pose le problème crucial de la formation et du professionnalisme. Difficile de faire le discernement entre le véritable professionnel et l'arriviste qui se fait passer pour compétent. Le producteur se retrouvera

²⁶ Florent COULON, « Une histoire du cinéma camerounais », *op. cit.*

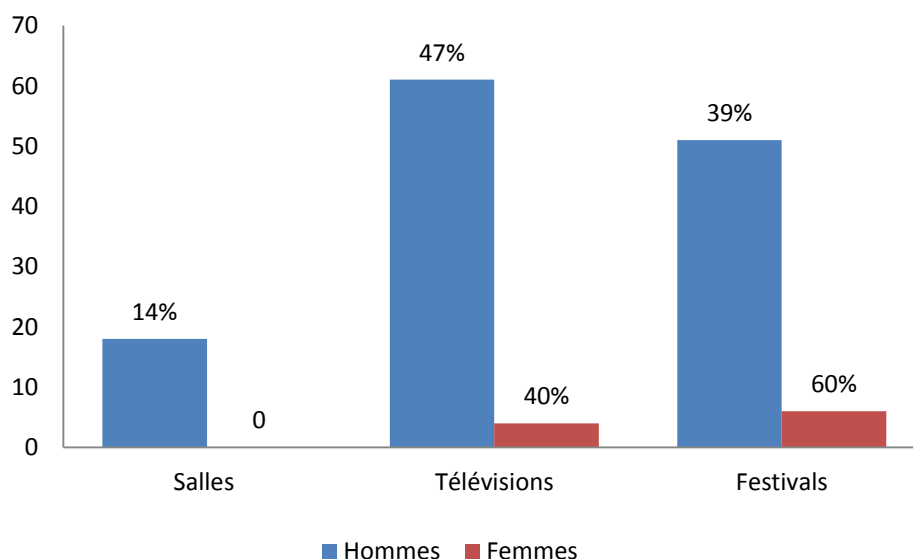
parfois en train de faire ce constat amer en pleine production et en subira les conséquences, en payant parfois le prix fort qui sera le non achèvement du film.

Lorsque par exemple le poste de production manager (PM) est défaillant, le producteur qui généralement est plus expérimenté et porte aussi la casquette de réalisateur, n'a d'autres choix que de prendre le relais. Il se retrouve par conséquent contraint d'occuper et exercer des fonctions supplémentaires sur le projet. La conséquence immédiate, dans un cas comme dans l'autre, est l'augmentation du budget du film. Cependant le réalisateur étant le responsable du film, il doit en assumer les défaillances. Le manque de formation et la carence des personnels qualifiés se fait ressentir à ce niveau avec la pénurie des PM dans le milieu.

3.4. La distribution d'un film dans le système anglophone

La distribution d'un film pour les cinéastes de la zone anglophone est un moment clé et essentiel dans la vie du film. C'est à travers la distribution suivie de la diffusion du film que le cinéaste de la zone anglophone peut espérer rentrer dans ses fonds investit et si possible générer des bénéfices.

Graphique 49 : la répartition des espaces de diffusion des films produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN.



Même si l'enquête menée sur notre échantillon anglophone montre que la télévision (46%) est le lieu qui accueille la majorité des films produits par les cinéastes de la zone anglophone, il occupe de façon chronologique la dernière place parmi les lieux de diffusion.

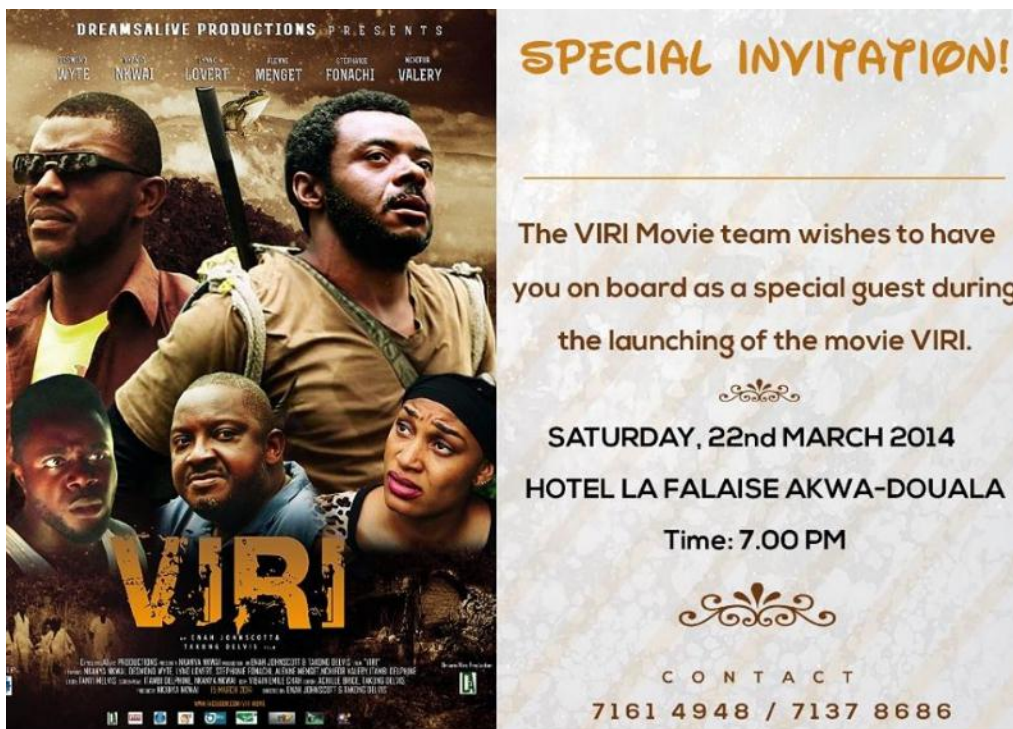
Une des particularités dans notre échantillon est que l'on note que les cinéastes femmes de la zone anglophone, faibles par le nombre, n'ont pas eu à opérer la diffusion de leurs films en salles. Étant encore sur le chemin d'apprentissage à notre période d'étude (2009-2015), la majorité d'entre elles a plutôt réalisé des courts métrages diffusés dans les festivals ou à la télévision.

3.4.1. La sortie officielle des films en zone EN

La sortie officielle d'un film produit par les cinéastes de la zone anglophone s'opère dorénavant de deux manières : le « Launching » ou la « Movie première ». Le « Launching » est une cérémonie de lancement dans laquelle on présente quelque chose de nouveau. Elle fait partie des pratiques habituelles en zone anglophone. Dans le cadre du cinéma, son but est de collecter des fonds destinés à soutenir l'équipe de production d'un film. Par contre la « Movie Première » correspond à l'avant-première d'un film. La priorité est ici accordée à trois choses : la vente des tickets d'entrée, le tapis rouge (Red Carpet) avec séance photos et la projection du film. Le premier point permet de gagner de l'argent avec la vente des tickets aux tarifs élevés, le second permet de mettre en valeur sa tenue vestimentaire et se faire admirer de tous, et le troisième point permet de passer un moment de détente en regardant un film.

La première ou le lancement d'un film demeure un moment important non seulement pour le producteur, mais aussi pour le réalisateur et toute son équipe technique et artistique. Dans la zone anglophone, une attention particulière lui est apportée. Sa préparation et son organisation s'opèrent généralement en deux étapes : la programmation et le déroulement.

Photo 4 : un carton d'invitation à un « launching » de film en zone EN.



3.4.1.1. La programmation de la première d'un film en zone EN

Cette étape consiste, pour le producteur ou le réalisateur, à déclencher le processus en dénichant un lieu approprié pour accueillir la cérémonie au cours d'une soirée. La grande majorité des premières organisées par les Anglophones se déroule dans les hôtels. Ce sont des lieux privilégiés qui offrent de grands espaces modulables, avec pour avantage d'être connus de tous. Inviter le public dans un trois étoiles ne sera pas pareil qu'un cinq étoiles plus prestigieux. La réservation de la salle se fait, soit en payant une avance ou la totalité du montant de location, soit en signant un partenariat ou sponsoring avec l'établissement.

Dans le cas du sponsoring, l'avant-première peut être incluse dans un pack signé en amont de la production du film, dans lequel certains plans du film seront tournés dans les décors de l'hôtel pour en faire sa publicité, en échange de la cession de quelques nuitées gratuites, ainsi que de la salle pour la première. Les cinéastes de la zone anglophone excellent dans ce genre de négociation et sont toujours prêts à faire des concessions dans le but d'obtenir ce qu'ils recherchent. C'est du business pour les producteurs qui font du placement de produits et des échanges de services dans leurs films avec, à la clé, des séquences tournées dans différents espaces de ces hôtels dont peuvent apparaître les façades, offrant ainsi une publicité directe. En contrepartie, ils bénéficient gratuitement de

quelques chambres pour loger acteurs ou techniciens durant la production. L'usage de la salle des fêtes de ces hôtels va donc en ligne droite dans la continuité de ce partenariat longtemps entamé.

Après l'obtention de la salle, place à l'organisation proprement dite. Le producteur ou réalisateur supervisera la liste des invités qui ne seront pas choisis au hasard. En tête nous aurons les personnes très importantes (VIP) constituées d'hommes/femmes d'affaires locaux, d'hommes/femmes politiques et des fonctionnaires de haut rang. Ils seront traités avec beaucoup d'égards. Quoi de plus normal lorsqu'on sait que ce sont eux qui soutiendront la production en offrant des sommes considérables. Ensuite viennent des invités de moyen rang faisant partie de ceux qui soutiennent régulièrement les cinéastes en leur accordant des facilités dans leur travail. En troisième position apparaissent les collègues cinéastes et acteurs de tous bords, et enfin, quelques personnes du grand public. Les places sont payantes avec en exception, quelques invitations gratuites. C'est grâce à l'argent recueilli par cette vente de places, que le producteur pourra organiser la soirée, étant donné qu'il sort d'une production dans laquelle il aura dépensé tout son budget et se sera même endetté.

Photo 5 : le dispositif de projection lors d'une séance de lancement d'un film (« Launching ») dans un hôtel à Buea.



Le dispositif de la salle dans le cadre du lancement d'un film n'est pas une priorité à la projection du film. Le tissu qui sert d'écran pour la projection à la photo ci-dessus en dit long. Nous notons ici que les invités sont assis autour des tables avec vue sur le podium qui accueille les temps forts et les invités prestigieux de la soirée. Les invités VIP ont droit à des bouteilles de vin, whisky et parfois champagne sur leurs tables.

3.4.1.2. Le déroulement de la première d'un film en zone EN

La soirée, généralement « people », doit être très glamour. Un protocole est mis en place avec des hôtesse soigneusement sélectionnées dont quelques-unes sont vêtues de tee-shirts ou de polos de la production. Elles sont en charge de la vente des copies DVD du film à l'honneur. L'arrivée se fait majestueusement sur tapis rouge avec une séance photo. Puis, en fonction de la catégorie du billet, l'invité est conduit à sa place. Après une vague d'animation musicale, le maître de cérémonie, trié sur le volet dans le réseau du « show business », démarrera la soirée en présentant le projet et ses acteurs. Puis immédiatement l'étape de collecte de fonds de soutien débutera.

La liste en la possession du maître de cérémonie, ajustée en fonction de la présence effective des personnalités et hommes d'affaires, commencera à être déroulée. Ils seront appelés les uns après les autres sur la scène, feront un discours et dévoileront le montant de soutien figurant dans l'enveloppe. Il est arrivé que certaines personnalités, à titre individuel, offrent des montants supérieurs à la somme de 650.000 FCFA (1.000 EUR). Ces personnalités reçoivent en contrepartie gratuitement une copie DVD du film.

Par la suite, une vente symbolique des parts d'un gâteau pâtisseries sera organisée, afin de permettre au reste des personnes dont les collègues cinéastes et acteurs de se déplacer vers la scène et de recevoir une part de gâteau en échange d'un don financier. Puis sera diffusé, un extrait du film, afin d'inciter le public à acheter les DVD proposés par des hôtesse circulant dans la salle. Très tard dans la soirée, le film complet sera projeté. La moitié de la salle se sera vidée puisque l'essentiel et le plus important de la cérémonie se sera déjà déroulé. L'intégralité du film pourra être visionnée chez soi en temps et en heure voulu grâce à la copie DVD.

Ce système fonctionne dans parce qu'il existe un fort élan de solidarité et de soutien entre les Anglophones. La diaspora, les aînés, parents et amis encouragent régulièrement ce

genre d'initiatives faites par les leurs. C'est pour certains hommes politiques ou d'affaires une obligation morale pour la simple raison qu'ils ont été aidés par leurs aînés pour atteindre le niveau qu'ils ont, et c'est à leur tour d'apporter aussi un soutien aux plus jeunes, dans l'espoir de développer la région.

Photo 6 : un déroulement d'une séance de lancement d'un film (« Launching ») dans un hôtel de Buea.

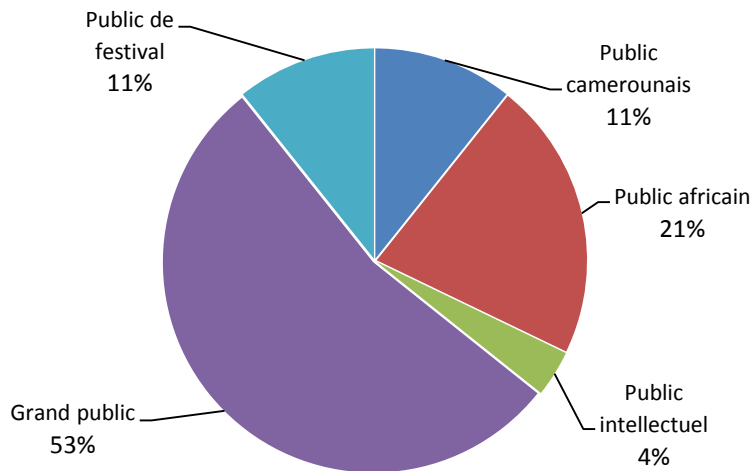


© Lambert Ndzana 2014

3.4.1.3. La place du public

Nous voyons apparaître l'ambition internationale des films réalisés et produits par les cinéastes anglophones. Certains d'entre eux (11 %) produisent exclusivement des films pour les festivals, à la recherche d'un prix qui leur permettra d'asseoir leur notoriété.

Graphique 50 : la répartition du public cible pour les cinéastes enquêtés de la zone EN.



Les cinq catégories de publics listés dans le graphique ci-dessus se basent sur le raisonnement et la perception des publics communément par les cinéastes camerounais. Il nous semble nécessaire d'apporter des définitions sur ces différentes catégories de ces publics.

Nous entendons par public camerounais, un public d'origine camerounaise vivant aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur du Cameroun. C'est un public qui maîtrise un certain nombre de codes, attitudes et expressions camerounaises. Le public intellectuel est un public national et international d'un niveau académique élevé auquel est destiné un type de films d'auteurs. Le public africain est le public originaire d'un pays d'Afrique. Le grand public englobe tout public confondu indépendamment de sa nationalité et de son origine. Le public de festival concerne uniquement les personnes qui prennent part aux différents festivals organisés parmi lesquelles : les diffuseurs, les distributeurs et les différents partenaires pouvant intervenir dans le financement des films.

Les cinéastes anglophones destinent en grande partie leurs films au grand public. La moyenne d'âge de ce grand public international est de douze ans²⁷, avec un intérêt pour le public africain supérieur à celui du public camerounais. Cette moyenne d'âge est obtenue à la suite de la déclaration de l'âge minimum que les enquêtés estiment nécessaire d'avoir pour comprendre leurs films.

²⁷ La moyenne d'âge de douze ans provient des réponses des enquêtés à la question 43 du questionnaire relative à la tranche d'âge du public auquel les enquêtés destinent leurs films.

Si on s'en tient à la moyenne d'âge de ce grand public qui est de douze ans, dans le contexte camerounais, il y'a lieu de s'interroger. En effet, le public camerounais qui va voir les films de ces cinéastes est un public adulte. Il est rare d'apercevoir des adolescents lors des projections de films. Nous pouvons par conséquent penser que la moyenne de douze ans du public suppose que les films produits peuvent être regardé par le plus grand nombre. Ce qui offre plus de possibilités de rentabilisation des films.

3.4.2. Le rôle des festivals des films en zone EN

Les cinéastes anglophones, et particulièrement les comédiens, sont très soucieux de leur image et de leur apparence physique, ce sont des « people ». « Être un people ne signifie pas être tous les jours dans les magazines ou la télévision. Il est possible de continuer à bien vivre, sans faire la une des journaux, en capitalisant sur son succès passé ou sa popularité, aussi confidentielle soit-elle²⁸. »

Le soin de son image devient pour certains une obsession. Chaque première de film étant le lieu idoine d'impressionner amis, collègues et fans.

Il est communément admis qu'un people se doit de faire rêver son public, ou en tout cas permettre un phénomène d'identification, c'est-à-dire qu'une partie du public puisse s'imaginer à sa place. Et le cerveau humain est ainsi fait que l'on s'identifie plus facilement à quelqu'un qui représente ce que l'on aimerait être, qu'à quelqu'un qui serait notre exact reflet. C'est pourquoi une jeune chanteuse doit représenter les dernières tendances de la mode²⁹.

Parmi la trentaine des festivals recensés au Cameroun³⁰ durant notre étude, la ville de Buea n'en a accueilli que trois. Le tout premier fut le Fako film Festival (FFF) crée en 2008. Il a pendant longtemps animé l'espace culturel dans la région du Sud-Ouest. Organisé dans le site de l'Alliance Franco-Camerounaise³¹ (AFC), il fut très apprécié des cinéastes non seulement de la zone anglophone, mais aussi de ceux de la zone francophone qui faisaient l'objet d'une invitation par l'AFC. Ce lieu dispose de deux espaces de projection : une grande

²⁸ Gaël POLLES, *People, mode d'emploi, op. cit.*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ Cf. annexe 7 : annuaire des festivals de cinéma créés au Cameroun de 1997 à 2018.

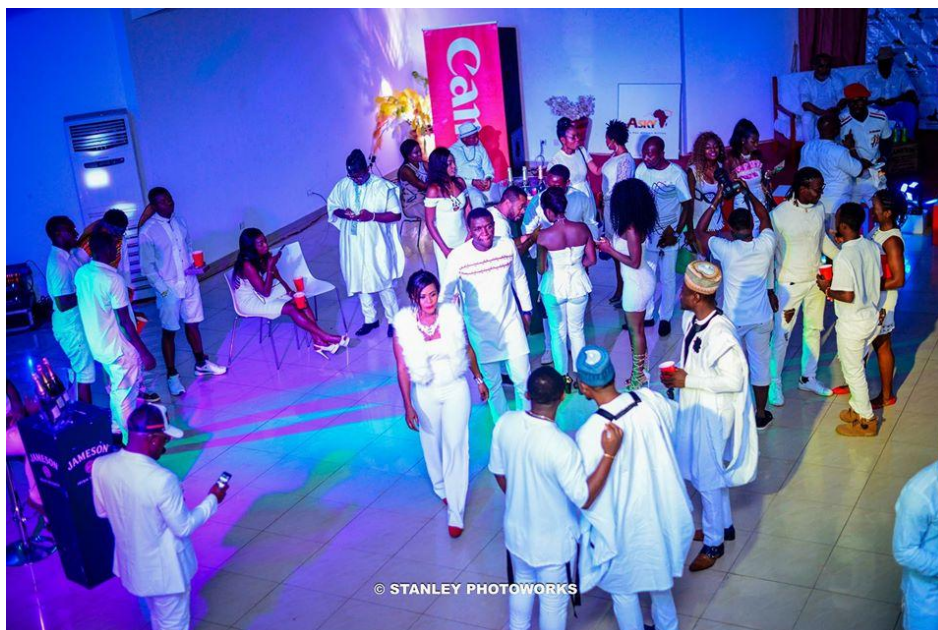
³¹ L'AFC était un lieu de rencontres et d'échanges avec en partage la langue et la culture française, francophone et camerounaise.

salle de spectacles en intérieur, servant aussi pour les projections de films avec une capacité d'environ cent cinquante places, et à l'extérieur un espace de projection plein air pouvant accueillir près de cinq cent spectateurs. Toute la dynamique de ce lieu sera stoppée avec le départ en 2011 des volontaires français en charge de la gestion de cette structure. Le site, concédé à l'université de Buea, a été transformé en centre linguistique avec une partie louée, qui accueille un restaurant prestigieux.

Le second festival est l'Art City Short Film Festival³² (ACSFF) créé en 2013 et dirigé par un collectif de cinq jeunes cinéastes de la ville de Buea. Tout premier festival de court métrage de la zone, sa venue apporte un souffle neuf et une dynamique à cette nouvelle vague de cinéastes en pleine expansion.

L'ACSFF sera suivi deux ans plus tard par le tout dernier né en 2015 : le Cameroon International Film Festival³³ (CAMIFF), véritable vitrine principale de la production cinématographique anglophone. Il a pour objectif de réunir les acteurs, cinéastes, critiques de cinéma, acheteurs, distributeurs, étudiants en cinéma et la presse. Son promoteur, Gilbert Ebot, offre à chaque édition l'occasion aux cinéastes camerounais, de vivre des instants people au travers des soirées d'ouverture et de clôture avec tapis rouge et séances photos, avec en bonus des soirées thématiques durant le festival.

Photo 7 : une soirée thématique organisée lors du CAMIFF 2016 à Buea.



³² <https://www.facebook.com/artcitysffest/>, consulté le 12 octobre 2018.

³³ <https://www.facebook.com/camiff1>, consulté le 12 octobre 2018.

3.4.3. La chronologie des médias dans la zone anglophone

« La chronologie des médias est un dispositif de régulation qui organise la sortie échelonnée des films sur différents supports, afin d'optimiser leur valorisation grâce à la détermination de fenêtres d'exclusivité après la première qui est réservée aux salles³⁴. » Cette définition de Laurent Creton ne s'applique pas dans son intégralité aux cinéastes anglophones. Il faut néanmoins reconnaître que ces cinéastes ont mis en place leur chronologie des médias qui est fonction de leur environnement. Cette chronologie des médias reposait avant la réouverture progressive des salles sur deux piliers principaux : la sortie du film en avant-première et la commercialisation des CD/DVD.

La particularité du cinéma dans la zone anglophone est qu'il est né dans une région où il existe un infime nombre de chaînes de télévision et de salles de cinéma fonctionnelles. Les cinéastes anglophones ont donc dû s'adapter et mettre en place des modèles de fonctionnement pour remédier à cette carence. Ils sont très loin du modèle français par exemple dans lequel « la première source de financement provient désormais de la télévision de par les nombreux facteurs qui ont rendu nécessaire l'intervention de financements en dehors du débouché primaire qu'est la salle de cinéma³⁵. »

La ville de Buea, objet de cette recherche, compte deux radios : une publique et une privée et deux chaînes de télévision privées : Chillen Music Television (CMTV) et Hi Television (HiTV).

CMTV, l'unique chaîne de divertissement de la zone anglophone, se soucie principalement de faire la promotion du patrimoine socioculturel, les arts, le cinéma, la musique, le sport, la mode et le tourisme camerounais en particulier et africain en général. Cette chaîne de télévision, par le biais de son promoteur Nkwain Ettiene Chiambah, offre une visibilité aux différents talents dont regorge le Cameroun, spécifiquement dans la zone anglophone.

HITV quant à elle, est la chaîne de télévision pionnière de la zone anglophone. Elle est fondée en 2009 avec pour objectif principal de combler le vide existant dans le monde

³⁴ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 5^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 36.

³⁵ Claude FOREST, *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Morangis, Éditions Belin, 2013, p. 67.

médiatique camerounais, essentiellement francophone. Basée à Buea, elle diffuse l'actualité majoritairement locale étant donné que c'est une télévision communautaire.

La sortie en avant-première du film d'un cinéaste anglophone est un moment essentiel dans la vie de ce film. Elle permet de faire la première rentrée d'argent sur le projet et mérite par conséquent beaucoup d'attention. Pour lui donner une dimension solennelle, elle est précédée d'une montée des marches ou alors d'un passage sur un tapis rouge suivi de séances photos. C'est cette dimension de glamour qui apportera la solennité à l'évènement et drainera des foules. Il faut le noter, la première est une action commerciale dont le réalisateur/producteur devra obtenir des bénéfices après un double investissement, à savoir, celui du film et de l'organisation de la première. Habituellement, le producteur organise une ou deux avant-premières voire trois³⁶, suivant la notoriété du projet, ensuite, il passe directement à l'étape de la vente des CD/DVD.

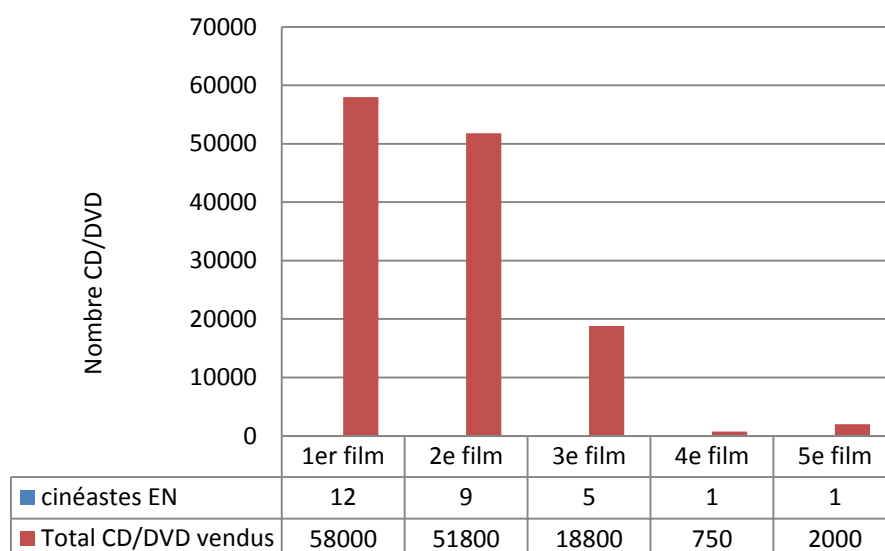
Le second mode de diffusion est l'exploitation du film sur support CD/DVD. Les Anglophones emploient généralement l'expression « put the movie in the market » qui signifie en traduction littérale : mettre le film au marché. En fonction des échos obtenus à la suite des avant-premières, la vente peut se dérouler dans de meilleures conditions. Indépendamment de cela, le producteur du film prend toutes les dispositions pour rendre les CD/DVD de son film accessibles auprès du grand public.

À ce stade, différentes stratégies sont mises en œuvre. Pendant longtemps, cette production de CD/DVD se déroulait au Nigeria, leader et pionnier de ce marché dans la sous-région. Puis les chinois ont pris le relais avec des prix très attractifs au détriment de la qualité. Quelques distributeurs camerounais se sont aussi lancés dans ce business qui s'effondre de plus en plus avec l'arrivée des nouveaux modes de consommation des contenus audiovisuels. Les producteurs les plus efficaces dans la commercialisation des CD/DVD passent par une communication agressive et intensive, composée d'un véhicule publicitaire qui annonce la sortie du film avec parfois des écrans plats à bord qui permettent de regarder des extraits du film. Les hôtesses, en nombre, prennent le relais pour faciliter l'achat et convaincre ceux qui hésitent encore. Le nombre de CD/DVD vendus a ainsi pu atteindre les 20.000 copies pour le film *Before the Sunrise* produit en 2005 par le producteur Agbor Gilbert Ebot.

³⁶ Buea, Douala et Yaoundé sont les principales villes ayant accueilli ces avant-premières.

Le marché de la vente des films en CD/DVD concerne 62% des cinéastes de la zone anglophone. Il occupe une place importante dans l'économie du cinéma de cette zone. L'analyse de la courbe de progression de vente de trois films successifs par cinéaste étalée dans le temps montre sa chute progressive. Parmi les cinéastes anglophones enquêtés, nous comptons un seul qui a réussi à vendre sur CD/DVD successivement quatre de ses films et un seul qui en a vendu successivement cinq. La moitié des cinéastes anglophones se limitant à deux films commercialisés sur CD/DVD et le quart d'entre eux à trois films commercialisés sur CD/DVD.

Graphique 51 : le total cumulé de CD/DVD vendus par cinéastes enquêtés en zone EN.



Le graphique ci-dessus nous révèle que les sorties des seconds et troisièmes films des cinéastes anglophones enquêtés sont les plus rentables en terme de nombre de CD/DVD vendus. Au-delà, la commercialisation chute drastiquement.

Au fil du temps, la société vit beaucoup de mutations technologiques et sociales. Dans les années 2009, l'accès à internet et au multimédia n'était pas très développé au niveau du grand public, à cause des coûts élevés dus aux installations et au maintien des équipements de télécommunications. L'achat par exemple d'un téléphone multimédia était très élevé et il fallait par la suite pouvoir acheter régulièrement des datas pour la connexion internet. Une partie importante du public se contentait donc d'investir de façon unique à l'achat d'un

lecteur CD/DVD qui offrait l'opportunité de regarder à sa convenance et sans limite des films produits localement ou venus d'ailleurs. C'est ce qui a développé de façon fulgurante le phénomène de la piraterie des œuvres audiovisuelles au Cameroun.

Le troisième et dernier mode couramment utilisé est la diffusion du film dans les festivals. Le film ayant été exploité en avant-première et commercialisé sous forme de CD/DVD, il termine son parcours dans les festivals avec l'espoir de remporter un prix. À travers cette récompense, le réalisateur producteur pourrait avoir l'opportunité d'acquérir plus de notoriété et ainsi, convaincre quelques partenaires privés et publics de le soutenir dans son prochain projet de film.

CHAPITRE 4

**L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE
FRANCOPHONE DU CAMEROUN**

La recherche d'une certaine perfection impliquant la multiplication des moyens de production est contraire à l'esprit même de l'art.

Jean Renoir
Scénariste, réalisateur
France.

Introduction

La zone francophone du Cameroun s'étend sur huit régions ¹:

La région de l'Adamaoua qui compte cinq départements et s'étend sur une superficie de 63 701 km² avec une population estimée à 1 510 015 habitants. Elle a pour capitale régionale Ngaoundéré et abrite des lacs de cratère, des réserves de faunes, des ranches, des grottes et est considérée comme le château d'eau du Cameroun.

La région du Centre qui compte dix départements et s'étend sur une superficie de 68 953 km² avec une population estimée à 4 060 543 habitants. Elle a pour capitale régionale Yaoundé, capitale politique et le siège des institutions du Cameroun, et abrite plusieurs monuments et traces de la colonisation.

La région de l'Est qui compte quatre départements et s'étend sur une superficie de 109 002 km² avec une population estimée à 1 417 021 habitants. Elle a pour capitale régionale Bertoua et abrite de vastes étendues de forêt dense dans lesquelles on retrouve entre autre la réserve du Dja et des campements des pygmées Maka et Gbaya.

La région de l'Extrême-Nord qui compte six départements et s'étend sur une superficie de 34 263 km² avec une population estimée à 3 007 018 habitants. Elle a pour capitale régionale Maroua et abrite de grandes chefferies, des grottes, des lacs à hippopotames et trois grands parcs nationaux (Kalamaloué à Kousseri, waza à waza, Mozogo Gokoro à Koza).

La région du Littoral qui compte quatre départements et s'étend sur une superficie de 20 248 km² avec une population estimée à 4 200 460 habitants. Elle a pour capitale régionale Douala, capitale économique du Cameroun qui abrite plusieurs monuments historiques et surtout le « Ngondo », fête traditionnelle annuelle du peuple de l'eau (les SAWA).

La région du Nord qui compte quatre départements et s'étend sur une superficie de 66 090 km² avec une population estimée à 1 145 038 habitants. Elle a pour capitale régionale Garoua et abrite entre autres le barrage de Lagdo, plusieurs zones de chasses et

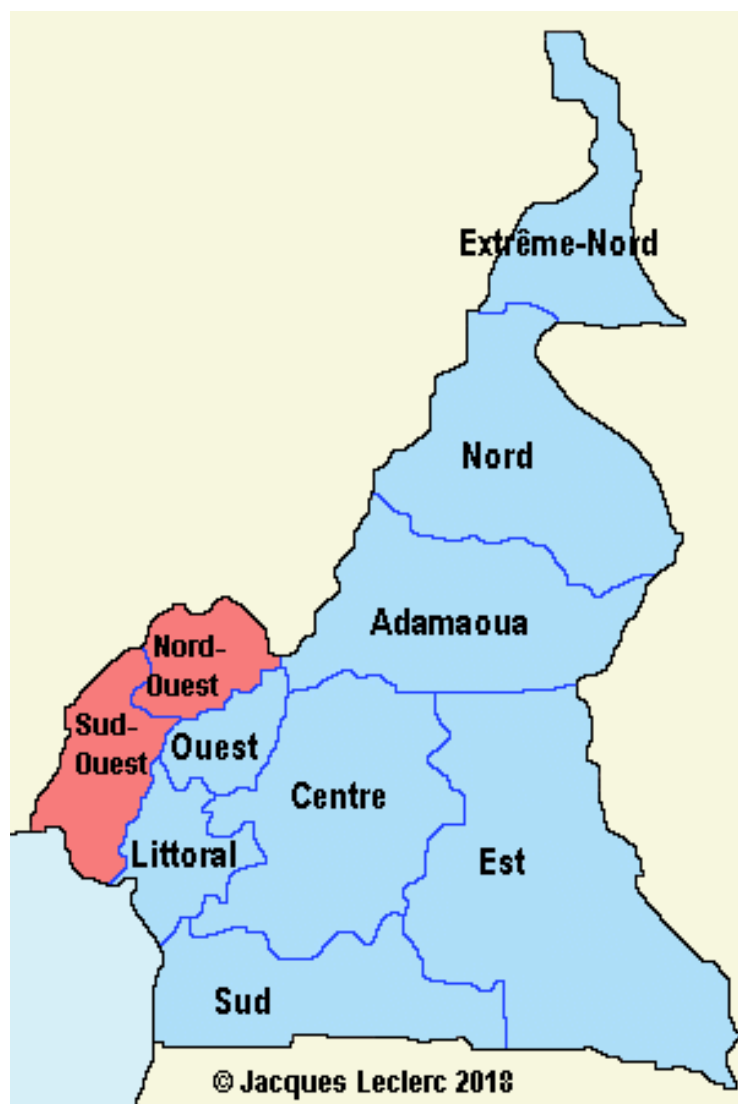
¹ Les statistiques et descriptions de ces régions s'appuient sur le recensement de 2015 et les informations tirées du site de la présidence de la République du Cameroun, [en ligne] <https://www.prc.cm/fr/le-cameroun/presentation>, consulté le 21 janvier 2020.

plusieurs parcs naturels (Faro, boubandjida, la Bénoué), des fantasias et des sites archéologiques.

La région de l'Ouest qui compte huit départements et s'étend sur une superficie de 13 892 km² avec une population estimée à 2 401 749 habitants. Elle a pour capitale régionale Bafoussam et abrite des lacs de cratères et de montagnes constituées de plusieurs chefferies Bamiléké qui célèbrent le culte des morts.

La région du Sud qui compte quatre départements et s'étend sur une superficie de 47 191 km² avec une population estimée à 1 560 932 habitants. Elle a pour capitale régionale Ebolowa. C'est une région forestière constituée des îles naturelles, plages de sable doré et chutes diverses qui offrent un cadre propice à un tourisme balnéaire.

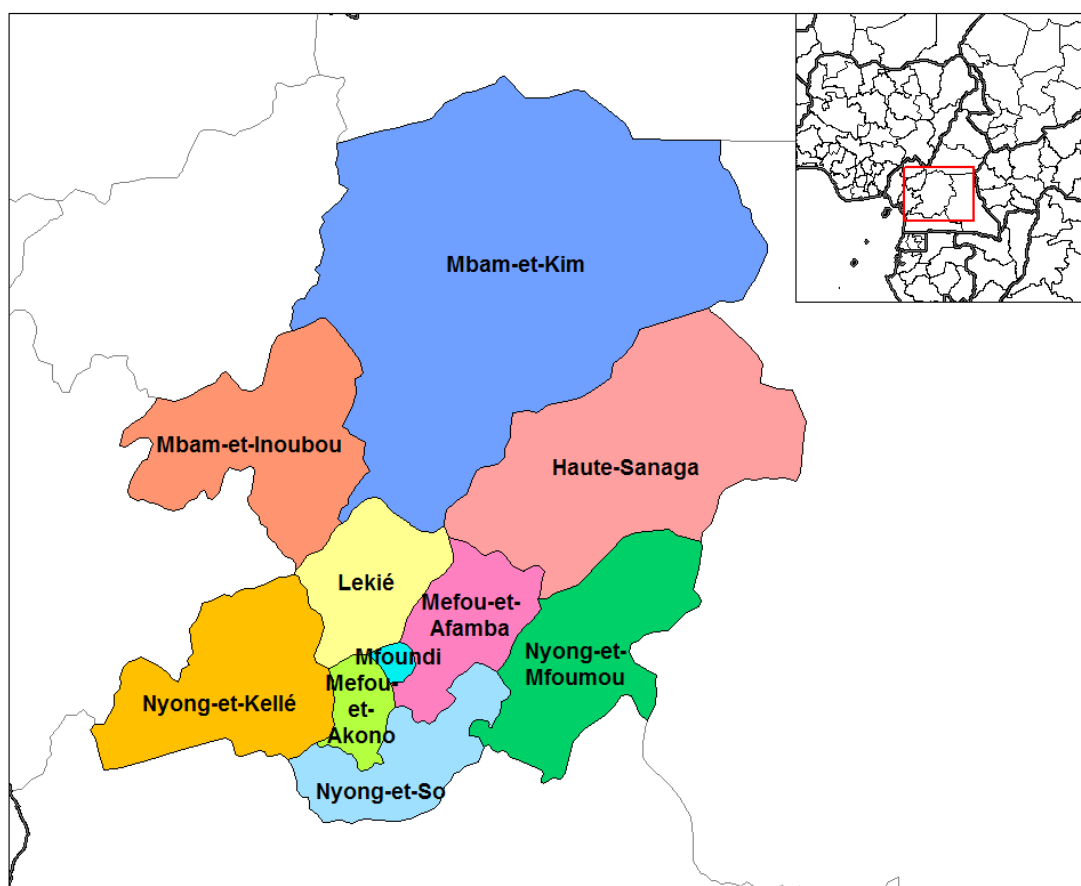
Carte 4 : les régions de la zone francophone du Cameroun.



4.1. Présentation de la région du Centre

La région du centre, constituée de 10 départements, 70 arrondissements et 63 communes est celle choisie pour notre étude dans la zone francophone. Le département du Mfoundi, ayant pour chef-lieu Yaoundé, est le plus petit de ses départements avec une superficie de 297 km² et de loin le plus peuplé. Il compte à lui seul une population estimée à 3.255.651 habitants, selon le Bureau Central des Recensements et des Études de Population (BUCREP). Cette concentration et cette surpopulation (le double, comparé au total des autres neufs départements de la région) est due au fait que Yaoundé est la capitale politique du Cameroun et le siège des institutions. C'est pour beaucoup de citoyens « the place to be ».

Carte 5 : les départements de la région du centre.



La ville de Yaoundé possède un climat moins chaud et moins humide, comparé à celui de la ville de Douala, capitale économique.

Cette « ville aux sept collines ² » est la deuxième plus grande ville du Cameroun après Douala. Elle abrite toutes les institutions du Cameroun. Tous les ministères y sont installés ainsi que les grandes écoles et structures étatiques nécessaires au fonctionnement de l'État. C'est à Yaoundé que s'est célébrée l'indépendance du Cameroun. C'est également à Yaoundé que l'on retrouve les premiers cinéastes camerounais. Cette ville est donc un endroit assez mythique et plein d'histoires. C'est par conséquent, une ville à fort potentiel d'emplois, qui attire beaucoup de populations, créant un phénomène d'exode rural.

4.2. L'état des lieux du cinéma en zone francophone

4.2.1. La genèse et les précurseurs du cinéma dans la zone francophone

Le cinéma au Cameroun a démarré dans les années trente avant l'indépendance en 1960. La zone francophone a bénéficié des premières productions étant donné que toutes les structures administratives y étaient installées. La ville de Yaoundé en particulier, est celle qui a accueilli les premiers cinéastes et s'est octroyée des équipements de production cinématographique, dans le cadre des structures comme *Cameroun actualités* ou le FODIC. La télévision nationale sera construite par la suite et logera dans son sous-sol, plusieurs bancs de montage 35 mm qui n'ont jamais été utilisés jusqu'à leur détérioration.

Cameroun actualités était une structure chargée de relayer les actions de l'État sur le terrain comme le fait la télévision aujourd'hui. Mais ces informations étaient sur support films. Les événements étaient filmés sur le terrain en 35 mm, puis les rushes étaient envoyés au laboratoire Éclair en France. Le laboratoire les développait et les renvoyait une semaine après, pour qu'ils soient projetés dans les salles de cinéma avant le début de chaque projection de film.

Cameroun actualités avait un service de reportage composé de 3 équipes qui agissaient selon les événements de l'État. Un chef de service s'occupait de diriger l'équipe qui était transportée sur les lieux à l'heure prévue, par exemple pour la couverture d'une audience du Président de la République. L'équipe de production était légère : un cameraman, un éclairagiste et un technicien de son.

² Cette appellation est donnée du fait que Yaoundé est entourée de sept collines.

Cameroun actualités comptait une vingtaine de personnel dont Louis Paul Ntsa Teme.

Cameroun actualités, basé dans l'ancien bâtiment de la Sopécam en face de l'immeuble T. BELLA, avait toute une batterie d'équipements avec un effectif d'environ quatre caméras dont les ARRIFLEX C 35 mm (adaptées au reportage mais non insonorisées). Puis on a acheté des caméras BL qui étaient complètement insonorisées à l'achat. À mon arrivée, on tournait en pellicule noir et blanc. En 1982, nous avons basculé à la couleur³.

De par le fait que *Cameroun Actualités* était dirigé par Jean Paul Ngassa, qui cumulait en même temps le poste de direction au FODIC, les équipes de production étrangères qui venaient pour les productions au Cameroun se voyaient mettre à disposition le personnel de ces deux structures.

Parmi les premiers cinéastes, nous pouvons citer Jean-Paul Ngassa⁴, formé à l'IDHEC⁵ en France, qui réalise dans sa carrière trois documentaires tournés en 35 mm. Il coréalise avec Philippe Brunet *Aventure en France* en 1962, documentaire en noir et blanc de 26 minutes qui aborde la vie des étudiants camerounais sous plusieurs aspects. Puis en 1965, il assure la direction de production du reportage *La grande case Bamiléké*, réalisé par Hamon William. Ce reportage présente la construction d'une grande case de la tribu Bamiléké à l'ouest du Cameroun. En 1970, il se lance dans un long métrage documentaire de 90 minutes sur les dix années qui ont suivi l'indépendance du Cameroun.

On retrouvera dans la lancée Pie Claude Ngoumou avec son documentaire de 50 minutes, *Le balafon du Cameroun*, produit en 1983 avant l'avènement de la télévision nationale en 1985.

Blaise Nomo Zanga quant à lui, est l'un des rares cinéastes camerounais à avoir été fonctionnaire au Ministère de l'Information et de la Culture⁶, puis au ministère de la Culture⁷

³ Louis Paul NTSA TEME, *Extrait entretien filmé, op. cit.*

⁴ C'est l'un des rares cinéastes camerounais à avoir bénéficié d'une bourse de l'État pour sa formation en cinéma en Europe. Les autres cinéastes de cette époque allaient se faire former à fond propre et étaient recrutés à la fonction publique à leurs retours. Quelques-uns ont bénéficié du soutien de l'agence de coopération culturelle technique (ACCT) pour des stages ou formations de courtes durées.

⁵ Basé à Paris, l'Institut des hautes études cinématographiques école française de cinéma devient la FEMIS en 1988.

⁶ Le ministère de l'Information et de la Culture a eu pour ministres : Joseph Charles DOUMBA (1974-1975), René ZE NGUELLE (1975-1979), Guillaume BWELE (1979 - 1983), François SENGAT KUOH (1983-1985), Georges

et enfin au ministère des Arts et de la Culture⁸. Il fut recruté après ses études secondaires à *Cameroun Actualités*, dirigé par Jean Paul Ngassa, cinéaste formé à IDHEC.

Quand on était au ministère de l'Information et de la Culture, c'était beaucoup plus pour les journalistes, on ne savait même pas qu'il y avait une direction du cinéma sauf quand il y avait des festivals ou quand un film sortait. C'est par l'information qui dominait dans ce sens qu'on connaissait beaucoup plus les journalistes parce que l'on était mélangé. Ça a changé un peu quand c'est devenu le ministère de la Culture⁹.

Le ministère était doté de deux unités de production 16 mm accompagnées des autres matériels et accessoires divers, tels que les micros et les Nagras. À cette époque-là, les seules femmes exerçant dans le domaine du cinéma étaient Sita Bella, cinéaste et Blandine Ngono, qui a muté plus tard à la télévision.

Le seul laboratoire qu'on a mis à la disposition des camerounais était à la CRTV. Le compartiment qui est au sous-sol était réservé au cinéma. Tout a moisi parce qu'on n'a jamais tourné un mètre de pellicule à la CRTV. Or toute la structure était là, du développement jusqu'à la projection en négatif et en inversible, qui était prévu pour le cinéma¹⁰.

La première direction générale de la CTV était logée dans l'enceinte de la maison de la radio nationale à Yaoundé. Des baraquements avaient été construits à l'arrière à cet effet. Doté d'un personnel passionné et très motivé à cette époque, la CTV diffusait dans ses débuts pendant quelques heures par semaine, parfois à l'occasion des grands événements tels que la visite du pape Jean Paul 2, la célébration de la fête nationale le 20 mai. Puis la construction de la tour de Mballa 2, actuel siège de la télévision, a permis de commencer des diffusions de dix-huit heures à minuit.

NGANGO (1985-1986), Ibrahim MBOMBO NJOYA (1988-1989), Henri BANDOLO (1989-1990), Augustin KONTCHOU KOUOMEGNE (1990-1992).

⁷ Le ministère de la Culture a eu pour ministres : Joseph Marie BIPOUN WOUM (1992-1994), Ésaïe TOKO-MANGAN (1994-1997), Ferdinand Léopold OYONO (1997-2007).

⁸ Le ministère des Arts et de la Culture a eu pour ministres : Ama TUTU MUNA (2007-2015), Narcisse MOUELLE KOMBI (2015-2019), Pierre Ismaël BIDOUNG NKPWATT (depuis 2019).

⁹ Blaise NOMO ZANGA, *Extrait entretien filmé*, Yaoundé, 4 septembre 2019.

¹⁰ Louis Paul NTSA TEME, *Extrait entretien filmé*, Yaoundé, 10 septembre 2019.

Daouda Mouchango, diplômé du conservatoire de Paris, a fait deux à trois ans d'assistantat pour apprendre avec ceux qui étaient déjà des professionnels, avant son retour au Cameroun en 1978. Il est nommé responsable du secteur audiovisuel à l'Institut Pédagogique à vocation rurale (IPAVR), dépendant du ministère de l'Éducation Nationale. À l'époque, il était envisagé de créer une télévision scolaire. Projet qui ne s'est pas réalisé. Puis il est appelé au ministère de l'Information et de la Culture pour travailler à la CTV devenue CRTV, où il a effectué toute sa carrière administrative.

La formation à elle seule ne suffit plus aujourd'hui, raison pour laquelle le cinéaste se devrait d'être cultivé pour garder le cap et avoir de temps en temps, des étincelles qui jaillissent, avant de coucher sur le papier ou de mettre à l'image des histoires qui tiennent la route. C'est à force de pratiquer son métier, que le bagage que vous avez acquis çà et là fait de vous quelqu'un de respectable dans le métier¹¹.

Thérèse Bella Mbida, plus connue sous le nom de Sita Bella, est celle qui ouvre la voie à la gent féminine camerounaise dans le milieu cinématographique qui demeure très masculin. Formée à Paris dans les domaines du journalisme et du cinéma dans les années 50, cette femme exceptionnelle se fera remarquer par son charisme et son professionnalisme. Elle a exercé à la fois des métiers artistiques (mannequin, cinéaste, journaliste...) et de précision extrême (pilote d'avion). Son décès le 27 février 2006 ne lui aura pas permis de transmettre suffisamment son expérience dans le domaine du cinéma à ses consœurs. Une cuvée de plusieurs autres Camerounaises suivra la voie, dans le cadre de l'exercice de leurs métiers au sein de la télévision nationale principalement.

Sita Bella réalise le second film dit camerounais juste après les indépendances en 1963. C'est un documentaire de trente minutes intitulé *Tam-Tam à Paris*. Il est produit avec des capitaux privés et réalisé une année après le tout premier film documentaire du Camerounais Jean Paul Ngassa.

C'est l'unique réalisatrice camerounaise connue pour avoir tourné avec la pellicule 16 mm pour le cinéma. En dehors d'elle, sur le plan technique, Zenabou Pomboura, demeure également la seule scripte camerounaise à avoir travaillé sur la quasi-totalité des films

¹¹ Daouda MOUCHANGO, *Extrait entretien filmé*, Yaoundé, 3 septembre 2019.

cinéma tournés en pellicule au Cameroun. Elle est diplômée du conservatoire du cinéma français où elle passe deux années avec une spécialisation dans le métier de scripte. En 1995, elle travaille dans le projet *Les intellectuels de la rue*, film portant sur les enfants de la rue au Cameroun. Ce film est le premier long-métrage de la camerounaise Chantal Londji Dang, diplômée d'une licence en communication de l'Université Laval, couronnée par un concours d'intégration des minorités dans les médias de la Fédération Professionnelle des journalistes du Québec.

À l'aube du millénaire, Yolande Ekoumou Samba, réalisatrice à la télévision camerounaise prendra le relais en réalisant le long métrage *Itilga (L'héritage)* tourné en 2000 avec un équipement vidéo en Bétacam SP. Après Yolande, ce sera au tour de sa collègue Joséphine Ndagnou, réalisatrice également à la télévision camerounaise, de produire et réaliser en 2007 le film *Paris à tout prix*. Produit avec un budget de 150.000.000 FCFA (228.693 EUR) selon elle, il fait partie des derniers films camerounais à avoir bénéficié d'une diffusion dans quatre salles de cinéma au Cameroun (Cinéma Abbia, Cinéma le Capitole, Cinéma l'Empire et cinéma le Wouri) avant la fermeture totale des salles en 2009.

En 2006, soit une année avant Joséphine Ndagnou, Hélène Ebah, réalisatrice indépendante, sortira du lot en réalisant *Les blessures inguérissables*, son tout premier long métrage. Diplômée d'un bachelor en réalisation cinématographique à l'EICAR en France et d'une licence en cinéma à Paris 3, elle se distingue des autres réalisatrices par ses convictions en tant que féministe et utilise le cinéma pour exprimer son point de vue.

4.2.1.1. À propos du FODIC

À l'époque, le Cameroun était doté de la meilleure structure cinématographique de la sous-région, à savoir le FODIC.

Depuis juin 1985, le gouvernement a doté le FODIC d'un matériel de prise de vues et de montage comprenant 7 caméras dont 4 de 16 mm, un groupe électrogène de 25 kw, 3 projecteurs 35 mm, 2 de 16 mm dont une double bande, deux magnétophones autonomes Nagra avec un système

pilote, plusieurs micros et perches, deux tables de montage (16 et 35 mm)¹².

Une grande partie des fonds du FODIC provenait de la taxe prélevée dans les tickets d'entrée aux salles de cinéma, en dehors des moyens financiers fournis par l'État.

Comment comprendre qu'une telle structure ait existé au Cameroun et n'ait pas permis au cinéma camerounais de prendre véritablement son envol ? Pour certains, tout part des personnes nommées à la tête de cette structure qui agissaient plus comme des outils politiques que comme des professionnels¹³. Pour d'autres, l'État n'avait pas mis la bonne personne à la bonne place, ce qui pourrait justifier les problèmes de management et de gestion constatés.

« La création du FODIC est la manifestation d'une volonté dispersée. [...] Ils n'ont pas créé le FODIC dans le besoin de développer le cinéma. Nous on croyait que c'était quelque chose de formidable parce qu'aucun pays en Afrique n'avait pensé au FODIC¹⁴. » Selon Jean-Pierre Dikongue Pipa, le président Ahmadou Ahidjo¹⁵ aurait signé la création du FODIC dans le seul but de réaliser les actualités camerounaises localement, pour réduire les coûts de production, comme quand elles étaient réalisées par les équipes techniques européennes. Cette réflexion pourrait expliquer le fait que la plupart des dirigeants de cette institution n'avaient ni l'expérience, ni les compétences nécessaires pour exercer cette fonction.

En effet, le tout premier directeur du FODIC était un agronome, le second était un administrateur des hôpitaux et le troisième et tout dernier, un administrateur civil. De toute évidence, il apparaît un véritable problème de profil des dirigeants nommés à la tête de cette structure. N'ayant aucune expertise en matière de cinéma et d'audiovisuel, ces dirigeants nommés, étaient confrontés à des tâches très lourdes et complexes notamment

¹² Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise, op. cit.*, p. 24.

¹³ En effet, pour le Président Ahidjo, il y avait urgence à mettre sur pied une structure locale, qui puisse remplacer les équipes étrangères (françaises et belges) qui assuraient la production de *Cameroun actualités*, magazine d'actualités camerounais.

¹⁴ Extrait entretien DIKONGUE PIPA, magazine télé « PASSION » réalisé par Zenabou POMBOURA, CRTV/DATV, octobre 2018.

¹⁵ Né le 24 août 1924, Ahmadou Babatoura AHIDJO fut le premier président de la République du Cameroun qu'il a dirigé du 5 mai 1960 au 4 novembre 1982, puis démissionne et est remplacé par le président actuel Paul Barthélemy BIYA'A BI MVONDO. Il décède de crise cardiaque le 30 novembre 1989 à Dakar au Sénégal où il est enterré.

en ce qui concerne la gestion de cette structure, le fonctionnement et le contrôle des activités liées au cinéma camerounais.

On a donné les crédits aux hommes d'affaires : parce que celui-ci voulait développer, construire des salles de cinéma à l'Est, on n'a pas eu de salles. On a donné à tel qui voulait faire des productions, on n'a rien vu. On a donné directement aussi aux cinéastes, mais les cinéastes aussi, au moins, ils ont sorti des films. C'est ainsi que *Les coopérants*¹⁶ d'Arthur Sibita est sorti, Béni en a eu il a tout remboursé, Dikongue a eu on a vu le film, il a remboursé. Mais les autres hommes d'affaires à qui on donnait pour faire plaisir n'ont rien fait. C'est à ce moment-là que les cinéastes eux-mêmes ont conclu que le FODIC ne sert pas aux cinéastes, c'est pour les hommes politiques, autant le fermer. **Ce sont les cinéastes qui l'ont demandé et l'État a fermé**¹⁷.

Le FODIC était la seule structure camerounaise qui avait la charge de recouvrer et de collecter les taxes liées au développement de l'industrie cinématographique au Cameroun, tel qu'inscrit dans l'article 16 du décret n° 73/673 du 27 octobre 1973 portant création et organisation du FODIC. Depuis sa fermeture en 1990, le cinéma camerounais jouit d'un vide, en ce sens que les films continuent d'être faits, les différentes taxes d'autorisations et visas continuent d'être attribués, mais il n'existe plus de structure agréée pour le recouvrement des taxes. Toutes ces taxes contribuaient à l'approvisionnement du fonds destiné au soutien et au développement de l'industrie cinématographique au Cameroun. Sans ce fonds, difficile de garantir et d'assurer un soutien permanent à l'industrie.

L'augmentation du prix des places décidée le premier décembre 1977, au bénéfice du « FODIC », a encore accru le déséquilibre de l'exploitation. En effet, il en est résulté une diminution de la fréquentation des salles, sans que cette diminution ait été compensée par l'incidence de

¹⁶ Long métrage produit en 1983 avec la participation de quelques acteurs de renom comme Georges ANDERSON, Stanislas AWONA, David ENDENE et Gérard ESSOMBA.

¹⁷ Blaise ZANGA NOMO, *Extrait entretien filmé*, op. cit.

l'augmentation des recettes (cette augmentation étant donc ressentie purement et simplement comme une aggravation de la pression fiscale¹⁸.

Depuis la fermeture du FODIC par décret n° 90/1334 du 13 septembre 1990, soit dix-sept ans après sa création, aucun projet camerounais n'a été déceimment subventionné par l'État, représenté aujourd'hui par le ministère des Arts et de la Culture. Le fonds d'affectation spéciale pour la culture, décrété par le chef de l'État en 2001, se contente de financer au compte-goutte les projets de films, qui pour la plupart, ne sont pas réalisés¹⁹. Les personnes ayant reçu ledit financement jusqu'ici n'ont eu aucune contrainte de résultat.

Suite à cette fermeture, le parc de matériel technique a pris plusieurs directions. La société Belge Belga Vox sous le prétexte de faire des documentaires (selon Nomo Zanga) aurait emporté une partie du matériel, de même que quelques fonctionnaires responsables du FODIC, laissant une infime partie au ministère. « On peut donc [encore] aujourd'hui parler de crise de confiance entre le gouvernement camerounais et les cinéastes, une crise dont la conséquence a été la poursuite en justice d'un certain nombre d'entre eux pour « détournements de fonds publics »²⁰ ».

4.2.1.2. Les références du cinéma en zone francophone

Le système endogène du cinéma dans la zone francophone est particulier et très prononcé. Il se résume en deux types de références : les références dites anciennes et les références dites actuelles. Chacune de ces références a ses spécificités et pratiques liées à l'environnement socioculturel et politique du Cameroun.

4.2.1.2.1. Les références anciennes du cinéma en zone francophone

Datant des années de l'indépendance, parmi les références anciennes, se positionnera en tête pour ce qui est de la fiction cinéma : Jean-Pierre Dikongue Pipa. Né en 1940 à Douala, il est l'unique cinéaste camerounais ayant reçu l'Étalon d'or de Yennenga du

¹⁸ Extrait d'un document fourni par Claude FOREST : Jean-Jacques ANNAUD, « le problème du prix des places de cinéma au Cameroun », 12/12/1978, archives nationales françaises ANF 11930381/15.

¹⁹ Cette question a récemment évolué avec une obligation de présentation d'une copie du film réaliser pour toucher la subvention d'un montant maximum de 1.500.000 FCFA (2.287 EUR) qui est dorénavant viré dans le compte du bénéficiaire.

²⁰ Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise, op. cit.*, p. 35.

FESPACO en 1976 avec son film *Muna Muto (L'enfant de l'autre)*. Il a ainsi fait entrer le Cameroun dans l'histoire du cinéma africain.

Alphonse Béni, acteur et réalisateur né en 1946, est le camerounais qui a produit et coproduit le plus de films longs métrages cinéma. Il en compte une vingtaine dont plus de la moitié ont été tournés en pellicule.

Daniel Kamwa est un des plus actifs des cinéastes de cette période des indépendances avec à son palmarès une douzaine de films courts et longs métrages réalisés en l'espace de dix ans (1973-1983). Né en 1943 à Nkongsamba, il est formé en Grande Bretagne et a suivi entre autres, un cours d'art dramatique au centre international de la recherche de Peter Brook et deux autres cours à l'Actor Studio et au cours Simon.

Né en 1957, Bassek Ba Kobhio, une des figures les plus connues au Cameroun et à l'extérieur en matière de cinéma, est le cinéaste camerounais qui a eu à ce jour, le plus d'opportunités avec des partenaires autant locaux qu'internationaux. À travers son festival les Écrans Noirs qui existe depuis 1997, il a pris le temps de construire son environnement aussi bien professionnel que politique. Il est président de l'une des rares associations camerounaises, Terre Africaine, ayant des ministres et hautes personnalités d'État comme membres du conseil d'administration. Cela a certainement contribué à sa reconnaissance en tant qu'association d'utilité publique, suivant le décret présidentiel daté du 28 avril 2016, alors que la vingtième édition de son festival était en préparation. Ce qui lui vaut la particularité d'être inscrit dans le budget de l'État et de recevoir systématiquement la somme de cinquante millions de francs CFA (76.231 EUR) tous les ans pour son fonctionnement.

Pour ce qui est du documentaire, Jean-Marie Teno apparaît au premier plan. Né en 1954, Teno débute comme technicien de son à la radio. Puis il obtient un diplôme universitaire de technologie (DUT) en électronique à l'Institut universitaire de technologie de Ville-d'Avray en France. Il poursuit en France avec une maîtrise en communication audiovisuelle à l'Université de Valenciennes. En 1985, il occupe la fonction de chef monteur à France 3. Il est l'auteur de quelques courts métrages qui ont connus du succès dans les festivals. Il s'est démarqué dans le domaine du documentaire avec une touche particulière dans sa façon de traiter le sujet. Il a la particularité de s'impliquer personnellement dans ses productions documentaires en assumant les fonctions d'auteur, cameraman, réalisateur et

monteur. Depuis son premier documentaire *L'eau de misère* (1988), il a gardé la même dynamique pour la dizaine d'autres documentaires qu'il a produits. Bien que résident en France, il reste très impliqué dans la vie sociale africaine et camerounaise, en particulier comme on le constate, dans les thématiques qu'il aborde dans les documentaires qu'il produit.

Entre Bassek et Teno, apparaît Jean-Pierre Bekolo. Né en 1966, Bekolo après avoir pratiqué le montage dans les débuts de la CTV, étudiera la théorie du cinéma à l'INA. Il se démarque par le fait qu'il est considéré comme un cinéaste avant-gardiste. Son premier long métrage *Quartier Mozart* (1992) gagne le prix Afrique en création au Festival de Cannes, alors qu'il était âgé de vingt-cinq ans. Il fut récompensé par le président du jury, le producteur français Daniel Toscan du Plantier, pour qui Bekolo faisait non pas «du cinéma africain, mais du cinéma en Afrique²¹». Bekolo se distingue ainsi, par son discours inspiré du côté académique et universitaire à travers ses multiples enseignements et recherches dans les universités, notamment aux États-Unis.

4.2.1.2.2. Les références actuelles du cinéma en zone francophone

Les références actuelles du Le cinéma en zone francophone sont fortement influencées par les réseaux sociaux. Le jeune cinéaste camerounais d'aujourd'hui est marqué par les cinéastes de son temps. Un cinéaste camerounais est davantage connu et apprécié s'il parle et fait parler de lui par le maximum de personnes dans les réseaux sociaux en ligne. C'est dans ce contexte que les cinéastes de la zone anglophone, plus penchés à communiquer sur les réseaux sociaux, se sont ouverts une voie pour leur visibilité par rapport à leurs actions au Cameroun. Facebook au départ, et aujourd'hui WhatsApp sont de véritables baromètres pour évaluer sa popularité et surtout se faire connaître du grand public. C'est tout de même nécessaire de noter que cette tendance est dépendante de l'évolution technologique. Bien que les Smartphones soient devenus accessibles, le coût de

²¹ En ligne, [http : //www.slateafrique.com/99013/blancs-reviennent-en-afrique-jean-pierre-bekolo-cinema-cameroun](http://www.slateafrique.com/99013/blancs-reviennent-en-afrique-jean-pierre-bekolo-cinema-cameroun), consulté le 10 novembre 2019.

la connexion internet demeure élevé pour le commun des camerounais, et surtout, la couverture du réseau se limite beaucoup plus dans les centres urbains²².

Pour cette jeunesse camerounaise communément surnommée « androïde », Thierry Ntamack, acteur réalisateur producteur, est celui qui apparaîtra au premier rang. Le public jeune est sa cible principale. Formé sur le tas, comme plusieurs cinéastes camerounais, il a bénéficié d'une bourse en 2009 pour le court Florent en France. Cette opportunité lui a permis un véritable décollage qui se poursuit avec une multitude d'expérimentations aussi bien dans le genre de films²³ qu'il produit (film romantique, film d'action), que dans la diffusion de ses films²⁴.

4.2.2. Le fonctionnement dit « francophone »

93% des cinéastes francophones enquêtés résident à Yaoundé, la capitale politique. Ils n'ont pas cet élan de se délocaliser pour aller expérimenter de nouvelles pratiques ailleurs. Cela crée une sorte de mythe de la caverne, qui fait que beaucoup de cinéastes de Yaoundé pensent toujours avoir l'idée du siècle ou avoir réalisé le film de l'année.

4.2.2.1. La pratique des métiers en zone francophone

Comme nous l'avons énoncé plus haut, les débuts du cinéma se déroulent dans la zone francophone du Cameroun et précisément Yaoundé. Au départ, les premiers cinéastes camerounais cités plus haut faisaient recours systématiquement à des techniciens étrangers et notamment européens pour les aspects techniques de leurs films. Avec le temps, quelques techniciens camerounais ont été formés. L'arrivée du numérique a davantage facilité cette appropriation des outils techniques devenus très accessibles.

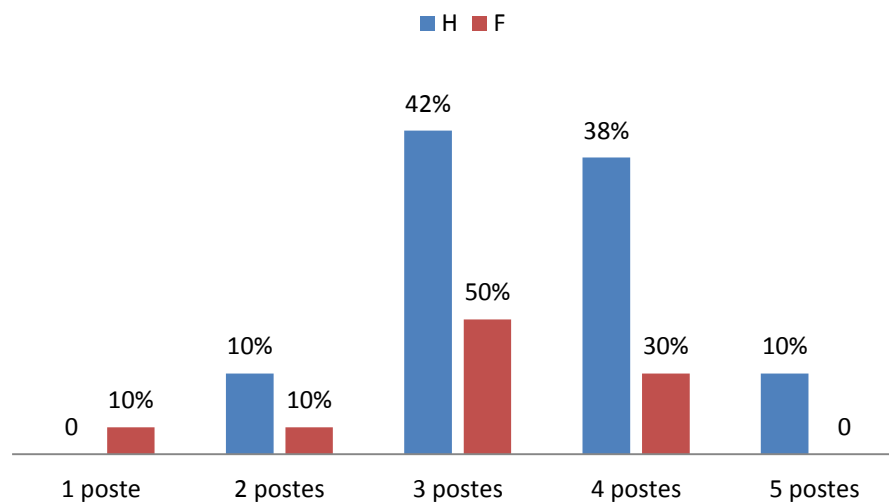
²² Le taux de couvertures des réseaux mobiles est passé de 52 % en 2009 à 83% en 2013 selon l'annuaire statistique du Cameroun, édition 2017 de l'institut national des statistiques.

²³ *La patrie d'abord* est un exemple analysé par le site <https://lefilmcamerounais.com/2016/08/01/la-patrie-dabord-plus-une-comedie-romantique-quun-film-de-guerre/>, consulté en ligne le 10 novembre 2019.

²⁴ Il s'agit du concept le film au prix d'une bière : 500 FCFA (0,76 EUR). Ce concept est au fil du temps dilué par le simple fait qu'il n'a pas présenté des résultats appréciables. Il reste très opaque en termes de gestion, étant donné que la visibilité ou les résultats liés à cette commercialisation ne sont pas visibles. Certains acteurs et techniciens ayant participé aux productions de Ntamack continuent de réclamer leurs dus après l'exploitation des films en question. Ce qui suscite des interrogations quant à la gestion des recettes. À ce sujet, nous avons essayé en vain pendant plus de trois mois de rencontrer Ntamack dans le cadre de notre enquête, afin d'avoir des informations fiables qui permettent de faire une analyse scientifique de ce travail mené. Mais il a toujours trouvé une excuse pour éviter la tenue d'une séance de travail.

Face à la difficulté persistante d'obtention de subventions ou financements pour produire leurs films, plusieurs réalisateurs n'ont pas eu d'autres choix que de cumuler des postes sur les productions de film.

Graphique 52 : la répartition du nombre de postes cumulés dans la carrière des enquêtés de la zone FR.



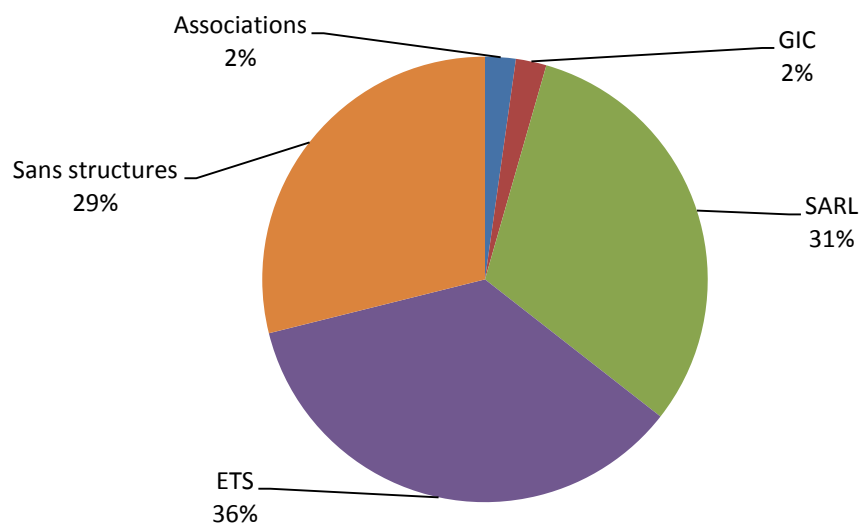
80% de cinéastes hommes de la zone francophone cumulent trois à quatre postes dans leurs projets de films. Nous pouvons penser que cette pratique tend à se normaliser du fait de son existence dans la durée. Les cinéastes femmes suivent le pas avec le même pourcentage.

Les premiers cinéastes de la zone francophone comme Daniel Kamwa ou Jean-Pierre Dikongue Pipa, faisaient déjà face aux difficultés de financements de leurs films. Ce qui les contraignait à cumuler trois, quatre, voire cinq postes comme c'est encore le cas de nos jours.

Les réalisateurs francophones sont ceux qui ont déclenché ce cumul de postes dans la production cinématographique camerounaise. « Alors que le réalisateur français est dégagé des responsabilités économiques de la production, son confrère camerounais doit s'occuper du montage financier de son film, devenant ainsi son propre producteur²⁵. » Beaucoup le justifient par l'environnement économique de la production cinématographique qu'ils estiment très difficile et précaire. Ils n'ont pour ainsi dire pas le choix de cumuler les postes, s'ils veulent continuer à faire des films.

²⁵ Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise, op. cit.*, p. 32.

Graphique 53 : la répartition des structures de production par formes juridiques créées par les enquêtés en zone FR.



En zone francophone, le nombre de structures de production créées par les enquêtés fonctionnant dans l'illégalité est beaucoup plus élevé que celui relevé en zone anglophone. Cette tendance est la conséquence d'une tolérance administrative et surtout d'une concurrence féroce d'« égos » des réalisateurs dans le milieu du cinéma. Plusieurs cinéastes de la zone francophone se battent régulièrement dans le milieu du cinéma simplement pour montrer qu'ils sont les meilleurs ou alors ont plus de capacités que leurs collègues.

Par contre, le nombre d'associations en zone francophone qui produit des films est très faible par rapport à celui de la zone anglophone. Cela peut s'expliquer par le fait que beaucoup de cinéastes de cette zone francophone sont rapidement confrontés à la question de diffusion de leurs films à la télévision nationale CRTV ou dans des chaînes de télévisions étrangères. Ils font donc face à une demande systématique des documents de leurs entreprises pour la signature des contrats ou pour des besoins comptables. Raison pour laquelle les 2/3 des structures qui produisent des films dans cette zone sont légales. En effet, les ETS et SARL occupent chacun 1/3 de la totalité des structures qui produisent des films dans la zone francophone.

4.2.2.2. Le chemin type de la procédure de production d'un film camerounais en zone francophone

[...] nombre de réalisateurs-producteurs de la troisième génération (au-delà des années 2010) démarrent des projets de manière volontariste et souvent ambitieuse [...]. Les plus jeunes le font sans soutien préalable ni garantie d'achèvement, l'incertitude et l'isolement formant des caractéristiques du métier, bien que des réseaux aient toujours existé, notamment autour des doyens, et que d'autres soient en voie de constitution²⁶.

Effectivement, dans la plupart des cas, les cinéastes camerounais enquêtés dans la zone francophone se lancent dans la production des films sans toutefois toujours respecter le processus habituel qui consiste à avoir un producteur au départ qui met tout en place et échelonne la réalisation du projet. En nous appuyant sur l'observation et l'habitude des pratiques sur le terrain, nous avons tenté de dresser un chemin type en douze étapes qui ressort la logique et l'ordre chronologique que suivent la plupart des cinéastes de la zone francophone pour la réalisation de leurs projets de film.

Etape 1. L'écriture du scénario par le réalisateur

N'ayant pas de producteur au départ, le réalisateur, par soucis d'économie, simplifie le travail d'un scénariste et estime que, l'écriture du scénario (qu'il peut faire chez lui avec ou sans ordinateur) consiste juste à coucher une histoire sur le papier. Il ne prend pas en compte le fait que c'est un outil de travail pour toute l'équipe technique qui demande une certaine norme d'écriture qui apporte des informations aux techniciens.

Etape 2. La création de sa société de production

Quand le scénario écrit doit être proposé pour l'obtention d'une subvention, il y a la contrainte dans le dossier à constituer d'avoir une société de production légalisée. La procédure de création d'entreprise étant dorénavant facilitée au Cameroun, beaucoup créent leurs sociétés principalement pour le dépôt des dossiers dans des commissions de financement. C'est à ce niveau que le scénariste réalisateur devient producteur.

²⁶ *Ibid.*, p. 112.

Etape 3. Le dépôt des dossiers pour la recherche du financement

Dans un départ, beaucoup de dossiers pour les demandes de subventions sont souvent constitués avec des copié-collé d'autres projets, sur les aspects comme la liste des techniciens et la circulation du film. Après avoir essuyé deux refus, il y'a découragement de la part des soumissionnaires.

Etape 4. L'emprunt de tous les fonds potentiels pour financer le film

Dans la majorité des cas, la subvention n'est pas obtenue. Le dernier recours reste de frapper à toutes les portes, pour réunir un minimum de fonds, trouver des amis qui joueront des rôles d'acteurs, des techniciens aussi, afin de réaliser le projet et en dépit de tout.

Etape 5. L'entrée en production du film malgré des problèmes liés au budget

Le réalisateur producteur décide de poursuivre l'aventure en essayant de jongler avec le peu d'argent qu'il a réuni, en faisant parfois miroiter aux équipes d'acteurs et de techniciens, l'arrivée imminente de financements.

Etape 6. La gestion du tournage

Sans budget minimum, le réalisateur producteur se voit contraint de travailler avec les acteurs et les techniciens dont il dispose sur le moment. Il arrive même que certaines scènes du film soient supprimées pour des raisons diverses, l'essentiel étant de tourner le maximum afin de se rapprocher de 90 minutes.

Etape 7. La postproduction du film chez soi avec son ordinateur ou chez un ami

Après un tournage qui se termine souvent dans des tensions, le réalisateur producteur continue d'essayer de trouver de l'argent pour la postproduction du film. N'ayant souvent rien obtenu en fin de compte en dehors d'autres promesses, il finira par entamer un montage lui-même, avec l'ordinateur de bureau qu'il a chez lui ou chez un membre de sa famille élargie.

Etape 8. L'achèvement de la postproduction du film

Le film réussit finalement à être monté après plusieurs péripéties. Les acteurs et les techniciens sont conviés à une projection en comité restreint. Le fait de se voir à l'écran a un tel impact sur les membres de l'équipe (surtout les comédien.ne.s), que chacun se prend à

rêver d'une célébrité qui viendrait soit après la diffusion du film, soit après que ce dernier gagne un prix dans un festival notoire.

Etape 9. La recherche d'un festival pour la diffusion

Une recherche rapide et sommaire est effectuée dans le but de définir les festivals auxquels le film peut prétendre et qui pourraient lui offrir une certaine visibilité auprès du public. Avec la multitude des festivals locaux existants, Il est plus facile et plus simple de faire parvenir aux personnes habilitées pour chaque festival, une copie DVD du film. Les organisateurs de festivals en question, constamment à la recherche de contenus pour remplir leurs programmations, diffuseront le film en l'état. Au final, les films les moins mauvais sont primés, tout simplement parce qu'il faut coûte que coûte, proposer un palmarès à la fin du festival.

Etape 10. La sortie en salle localement

Le gain d'un ou de plusieurs prix apporte une certaine notoriété au film et à son réalisateur. Place alors aux réseaux sociaux où une campagne sera faite pour la sortie du film dans un lieu accessible. Le producteur choisira généralement, la salle de banquet d'un petit hôtel ou une salle des fêtes privée. Il ne restera plus qu'à trouver un proche qui pourra fournir une sono et un vidéoprojecteur accompagnés d'une simple toile blanche qui sera tendue et qui servira d'écran. Cet ami sera payé avec les entrées perçues à la projection.

Etape 11. La vente des droits à la télé (CFI, TV5, A+, CRTV)

Pour ceux dont le film a une certaine envergure, il pourra être envisagé de le proposer à CFI, TV5 ou A+, sinon il achèvera son parcours à la CRTV ou dans toute autre chaîne locale pour parfois plusieurs diffusions gratuites ou non rémunérées.

Etape 12. La mise en ligne du film

You Tube demeure le dernier espoir d'avoir un revenu ou du moins une visibilité. La connexion internet ayant encore un coût élevé pour le camerounais moyen et surtout le débit faisant souvent défaut, le film est beaucoup plus regardé par la diaspora camerounaise qui bénéficie d'une bonne connexion internet.

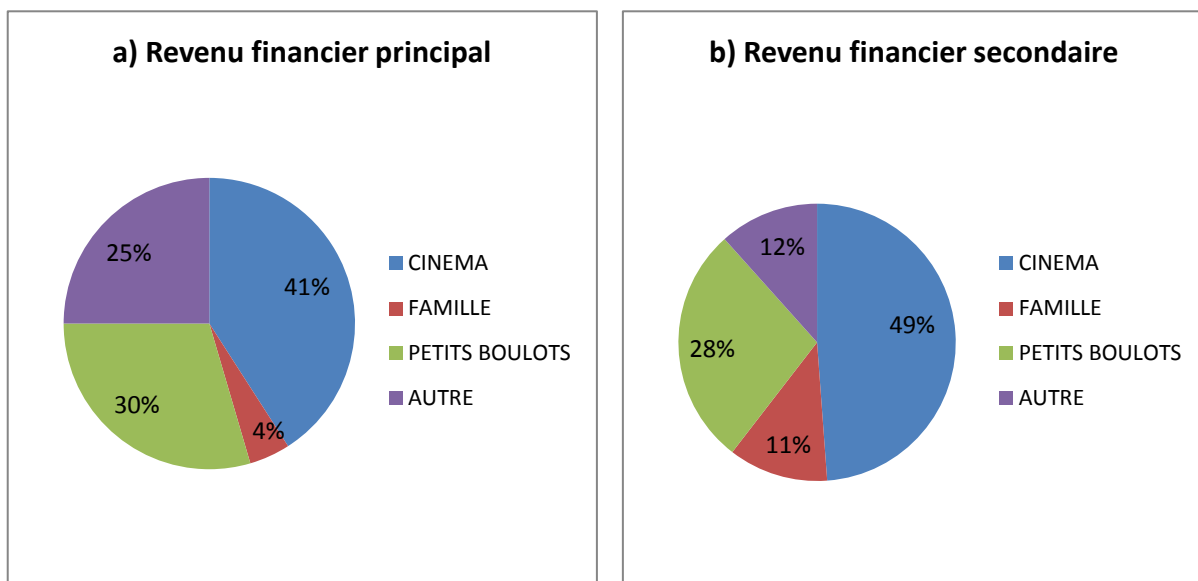
En conclusion nous observons que la production en zone francophone possède beaucoup plus d'étapes par rapport à celle en zone anglophone ; Les différences observées

interviennent notamment au niveau des étapes de création d'une société en vue du dépôt d'une demande de subvention par exemple et la longue attente d'une réponse qui va suivre la demande de subvention.

4.2.2.3. La source principale de revenu financier des cinéastes enquêtés de la zone FR

Globalement, les cinéastes camerounais pour la majorité, y compris ceux de la zone francophone, financent leurs films à fonds propres. Il y'a donc lieu de s'interroger de quoi vivent ces cinéastes de la zone francophone au quotidien ? Le cinéma nourrit-il ceux qui le pratiquent comme métier ?

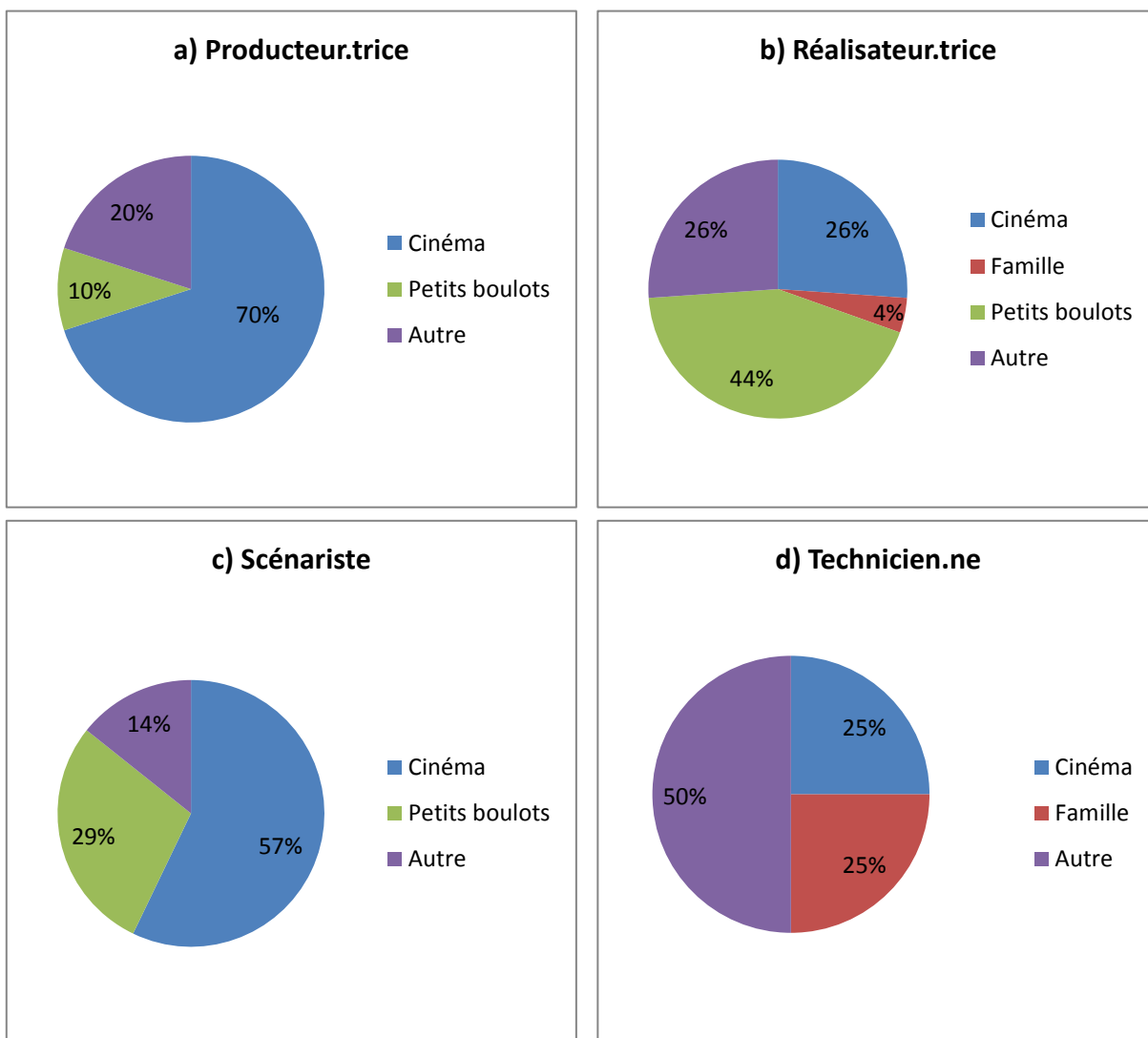
Graphique 54 : la répartition des sources de revenu financier principal et secondaire des cinéastes enquêtés de la zone FR.



Seuls 40% des cinéastes enquêtés de la zone francophone vivent principalement de la pratique des métiers du cinéma. 55% des cinéastes recensés dans cette zone ont recours aux petits boulots pour ceux d'entre eux qui n'ont pas d'autres activités parallèles ou qui ne sont pas salariés dans d'autres secteurs d'activité. La débrouillardise fait dorénavant partie intégrante du quotidien des camerounais. Les cinéastes qui évoluent dans un secteur d'activité précaire et non structuré sont pleinement concernés par cette tendance. Depuis que les subventions et aides diverses sur le cinéma et l'audiovisuel ont disparu ou se font rares, les cinéastes de la zone francophone ont dû s'adapter et prendre des dispositions

pour leur survie. Plusieurs cinéastes de cette zone demeurent dépendants de leurs familles à cause de l'état de vie précaire dans lequel beaucoup se retrouvent confrontés.

Graphique 55 : la répartition de la source de revenu financier principal par corps de métier des enquêtés en zone FR.



Les techniciens de la zone francophone ont pour source de revenu principal essentiellement des reportages (mariages, cérémonies diverses, etc.). Contrairement aux techniciens de la zone anglophone, ceux de la zone francophone, parmi lesquels 1/4, vivent uniquement avec l'appui de leurs familles. Autrement dit, l'exercice des fonctions de techniciens sur les plateaux de tournage ne leur rapporte pas suffisamment d'argent pour subvenir à leurs besoins quotidiens et élémentaires. Ce qui relève un contraste dans la

mesure où, on se serait attendu à ce que ce soit en zone francophone, où les techniciens ont bénéficié de plusieurs formations à l'étranger, que le traitement salarial soit approprié.

Les scénaristes francophones par contre vivent majoritairement du cinéma. Plus de la moitié (57%) déclare avoir pour source de revenu principal le cinéma.

Le numérique a renforcé le nombre mais a affaibli le fond. On ne fera pas de bons films si on n'a pas de réalisateurs cultivés. [...] Pendant longtemps je dois l'avouer, je me suis coupé de certaines productions parce que j'estimais que ces gens n'avaient pas le niveau de mes prétentions salariales. Avec le recul je me suis rendu compte que honnêtement c'était à tort parce que j'ai pris conscience de la modicité des moyens des productions locales²⁷.

Cet aveu de Barry Olivier Amayen est la situation à laquelle sont confrontés beaucoup de professionnels camerounais. Il arrive un moment où il faut choisir et décider de comment et avec qui on fonctionne dans le milieu de la production, et cela est fonction de chaque système de production. Chez les Anglophones, le problème ne se pose pas tout à fait, étant donné qu'ils sont dans un système évoluant avec des moyens financiers modestes, donc tous fonctionnent dans le système réciproque d'entraide. Par contre dans le système francophone, ce n'est pas le cas. Il existe d'une part des productions très bien financées et d'autre part des productions sans financement, autofinancées. Il y'a donc à ce niveau une question de discernement à chaque fois.

Plus de la moitié des scénaristes de la zone francophone vivent essentiellement du cinéma. Ils n'ont pas recours au soutien familial en cas de difficultés. Les alternatives aux revenus cinématographiques sont l'exercice des petits boulots, pratique exercée uniquement par les femmes scénaristes de notre échantillon, et l'exercice d'un emploi rémunéré comme c'est le cas d'une scénariste qui travaille dans un ministère camerounais.

Les réalisateurs francophones figurent parmi les cinéastes qui ne vivent pas de leur art. Seulement le quart d'entre eux perçoit des revenus suffisants pour une vie sociale convenable. La moitié d'entre eux est obligé d'avoir recours aux petits boulots ou à la famille pour compenser les revenus insuffisants et non réguliers générés par le métier de

²⁷ Barry Olivier AMAYEN, *Extrait entretien filmé*, Yaoundé, 4 septembre 2019.

réalisateur qu'ils pratiquent. Un quart parmi les réalisateurs a aussi recours aux métiers comme la photographie, le reportage vidéo ou simplement les exploitations agricoles comme c'est le cas en zone anglophone. Tous les moyens sont mis en œuvre pour assurer la survie entre deux productions de film.

En ce qui concerne la source principale de revenu financier des producteurs de la zone francophone, 70% d'entre eux vivent exclusivement du cinéma. Cela s'explique par le fait que ces producteurs à travers les budgets élevés de leurs films, réussissent à s'attribuer une partie du financement à des fins personnelles. Dès la réception des fonds dans le compte bancaire, priorité est donnée à la résolution des problèmes personnels parmi lesquels le paiement des dettes cumulées ou l'avance des loyers. C'est avec le reste de sous qu'il faudra par tous les moyens possibles, produire le film. 20% des producteurs enquêtés ont d'autres sources de revenu principal provenant des métiers parallèles qu'ils exercent comme le consulting, la création artistique et la communication des projets.

4.2.2.4. Comment devient-on producteur en zone francophone ?

Sur les 44 cinéastes de la zone francophone enquêtés, 4% sont scénaristes et ne produisent pas, bien qu'ils se soient essayés à la réalisation. Parmi ceux qui ont exercé le métier de producteur, nous comptons 80% qui ont démarré la production de leur premier film par le court métrage et 16% qui l'ont démarré par le long métrage.

L'étude détaillée de cet échantillon de cinéastes de la zone francophone nous montre que 33% d'entre eux cumulent les trois postes (producteur, réalisateur, scénariste) dès leur première expérience dans le court métrage. Ensuite viennent 30% de cinéastes qui commencent par l'écriture de scénario puis passent à la réalisation avant d'occuper le poste de producteur.

8% de cinéastes de cette zone francophone cumulent dès le départ les postes de producteur et de réalisateur, contre 5% pour ceux de producteur et de scénariste. 2% de cinéastes cumulent le poste de réalisateur et de scénariste avant d'occuper celui de producteur.

Nous notons une exception : 7% de cinéastes de la zone francophone naviguent entre le long métrage (réalisation + scénario) et le court métrage (production). Ils ont d'une part

occupé la fonction de producteur dans leur premier court métrage, puis ont poursuivi avec celle de réalisateur et scénariste dans leur premier long métrage.

Sur les 16% de cinéastes de la zone francophone qui ont démarré par le long métrage, 7% d'entre eux ont d'office cumulé les trois postes (producteur, réalisateur, scénariste) sur leur premier projet de long métrage. Les 9% restants ont commencé par l'écriture avant de se retrouver comme producteurs.

Pour conclure, nous pouvons dire que la zone francophone se caractérise par des cinéastes qui dès leurs premiers projets de films courts ou longs métrages, cumulent déjà les fonctions de producteur, réalisateur et scénariste.

4.3. L'évolution du type de production cinématographique et audiovisuelle dans le temps

4.3.1. L'ère des indépendances

La période des indépendances fut celle qu'ont connu les premiers cinéastes camerounais. C'était les débuts du cinéma au Cameroun. Nous étions à une période où la télévision n'existait pas encore dans le pays. Les films se tournaient au Cameroun uniquement en pellicule avec des équipements lourds et des équipes techniques très nombreuses. Tous les équipements et la majorité des équipes techniques venaient de l'Europe. Les quelques rares cinéastes camerounais qui pratiquaient le cinéma étaient tous passés par une école en Europe dont principalement la France, colonie qui offrait aux camerounais des facilités de formation et d'apprentissage liés à la langue française.

Cette ère des Indépendances du cinéma camerounais était une ère de science, de précisions, de préparation. Rien n'était improvisé, et parfois ce n'était pas du tout envisageable au vu des coûts colossaux qu'impliquait le déclenchement d'une production de films. Le Cameroun comptait à peine une trentaine de cinéastes en exercice.

4.3.2. L'ère des subventions

L'arrivée de la télévision et la vidéo dans les années 85 a certainement eu un impact non seulement sur la population camerounaise, mais aussi sur les cinéastes de cette époque-là. Ils ont dorénavant à portée de main et sur place de quoi produire complètement

des films pour la télévision. Les aides et subventions pour les films de cinéma continuent d'exister et de se multiplier.

Outre les quatre principales sources de financement de la cinématographie camerounaise que sont le Ministère des Affaires Étrangères (MAE), le Centre National de la Cinématographie (CNC), l'Union Européenne (UE), et l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF), d'autres guichets existent parmi lesquels, le Fonds d'Action et de Soutien pour l'Intégration et la Lutte contre les Discriminations (FASILD), les Fondations privées (la Fondation néerlandaise Hubert Bals, la Fondation suisse Monte Cinéma Verita, la Fondation française Gan pour le cinéma, etc.)²⁸.

La demande du public est forte et ce dernier fréquente la soixantaine des salles de cinéma que compte le Cameroun sur toute son étendue.

La concurrence commence à apparaître et il devient difficile de décrocher des aides et subventions pour produire des films. Les cinéastes camerounais commencent à réfléchir sur d'autres techniques et approches pour continuer à produire des films. C'est à ce moment que l'État entre en jeu en créant une structure, le FODIC (1973), chargé de se porter garante des crédits contractés par les cinéastes auprès des banques. De plus, la structure s'équipe des équipements techniques essentiels pour les productions de films. Elle peut ainsi apporter non seulement des soutiens financiers de différents ordres, mais aussi un soutien matériel en industrie. Voilà une opportunité que reçoivent les cinéastes camerounais. Elle ne durera pas longtemps à cause des problèmes de gestion et de conscience professionnelle de la part de ceux qui ont bénéficié des subventions de cet organisme.

La fermeture du FODIC sera le point de départ de l'écroulement de toute l'industrie cinématographique ayant existée.

²⁸ Jacques Merlin BELL YEMBEL, « Le financement du cinéma camerounais après la dissolution du FODIC : identification et évaluation des nouveaux dispositifs », dans FOFIE Jacques Raymond (dir.), Visages du cinéma camerounais, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, p. 145.

4.3.3. L'ère de l'avènement du numérique

Dès les années 2000, l'arrivée du numérique va tout changer. De nouveaux acteurs qui jusqu'ici n'avaient pas eu l'opportunité de s'exprimer dans le cinéma camerounais vont pouvoir dorénavant le faire. Le mur de la technique et des supports est désormais brisé.

Alors que toutes les salles de cinéma ferment les unes après les autres à cause de multiples problèmes de différents ordres, la jeunesse camerounaise va prendre sa revanche.

Nous assistons à une ère de plusieurs expériences sous différentes formes avec des acteurs différents et variés venus de tous les horizons. Nous sommes dans une ère dans laquelle ceux qui font des films ont très peu appris le métier dans les écoles de cinéma. Ils pratiquent beaucoup plus l'audiovisuel à la télévision. Le numérique donne l'impression d'être économique, on peut réutiliser plusieurs fois le même support, faire plusieurs copies et conserver la même qualité technique. Il y'a donc lieu de s'essayer à beaucoup de choses sans se soucier des erreurs. Il suffit d'effacer et recommencer n fois.

4.3.4. L'ère du cinéma sans normes

L'évolution d'internet et de ses coûts permet l'apparition d'une nouvelle ère de cinéastes camerounais qui pratique un cinéma qui ne respecte aucunes normes. En effet, tous ceux qui n'ont pas eu la chance d'être formé dans des écoles de cinéma où alors d'atteindre un niveau académique au supérieur, ont une nouvelle arme à leur disposition : les réseaux sociaux.

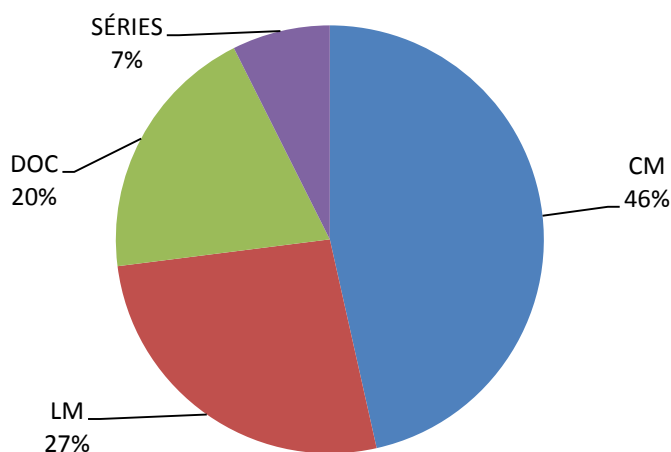
Tout se joue donc de nos jours sur la notoriété en ligne. Internet et les réseaux sociaux ont démocratisé la pratique du « cinéma » au Cameroun. Ils permettent au public d'être le seul juge de ce qu'il reçoit sur son téléphone. Tout jeune camerounais qui possède un équipement audiovisuel qui peut être un simple téléphone ou un appareil photo multimédia, pour ne pas parler de caméscope, peut produire ses vidéos et les mettre en ligne depuis chez lui. Nul besoin d'une quelconque autorisation ou de déboursier un quelconque sous à reverser à l'administration. L'auteur de la vidéo est seul maître de son œuvre et en fait ce qu'il veut, comme il veut et avec qui il veut. Ce qui a pour conséquence de créer un amalgame dans les genres et une cacophonie dans le milieu de la production audiovisuelle et cinématographique.

4.4. Les procédés de la fabrication d'un film dans le système francophone

4.4.1. L'écriture des films en zone FR

Cette étape de départ de tout projet de film est en principe réservée à un professionnel de l'écriture qui est le scénariste. Apprendre à écrire un scénario fait partie de la multitude de formations qu'offrent le cinéma et l'audiovisuel. Le défaut de moyens financiers²⁹ pour payer convenablement un scénariste a conduit à une situation dans laquelle beaucoup de réalisateurs en zone francophone se frottent à l'écriture du scénario. Plusieurs d'entre eux ne conçoivent pas souvent la nécessité d'avoir recours à un scénariste professionnel pour écrire les histoires qu'ils ont eux-mêmes conçues, et de devoir par la suite, engager des frais pour en acquérir les droits. Cela crée des tensions entre les deux corps de métiers, le travail des scénaristes étant sous-estimé et sous-évalué par les réalisateurs ; d'autant que le cumul de fonctions fait que ces derniers sont aussi généralement producteurs dans les projets.

Graphique 56 : la répartition par genres du total de scénarii écrits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971- 2018).



Les pourcentages présentés dans ce graphique démontrent l'intérêt qu'ont les cinéastes francophones à faire leurs premiers pas dans les courts métrages. Près de 50% des scénarii écrits en projet dans les tiroirs de nos enquêtés sont ceux des courts métrages. Le délai d'écriture de ces projets varie entre deux semaines et deux mois. Cela prouve la

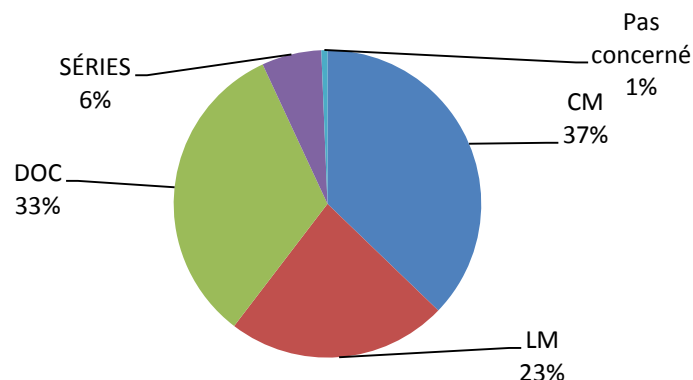
²⁹ Notre étude révèle le coût moyen de deux millions de F.CFA payé en zone francophone pour l'écriture d'un long métrage et la moitié en zone anglophone.

démarche rapide des auteurs de ces courts métrages qui ne prennent pas suffisamment de temps pour la construction des histoires. Pour certains, les projets présentés comme achevés sont des premiers jets et demandent encore beaucoup de travail sur le développement et la construction de l'intrigue. D'où la nécessité de passer par l'étape de la formation en écriture ou le recours à un scénariste professionnel.

Le court-métrage est un genre à part entière qui aujourd'hui malheureusement est regardé avec mépris ou plutôt comme un simple tremplin qui permet à de jeunes cinéastes de passer au long métrage. Et pourtant, aux débuts du cinéma, c'étaient plutôt des films courts. C'étaient les balbutiements des frères Lumière lorsqu'ils ont inventé le cinématographe et qu'ils faisaient des films extrêmement courts³⁰.

Écrire un court métrage suppose donc avoir une capacité de synthèse, d'aller à l'essentiel. Cette capacité de raconter une histoire en très peu de temps tout en construisant une courbe dramatique demande un certain temps, aussi bien pour l'écriture que pour la production proprement dite.

Graphique 57 : la répartition par genre des films produits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).



Les cinéastes camerounais de la zone francophone ont l'habitude de la production des courts métrages qui sont majoritaires par rapport aux longs métrages. Les documentaires viennent en seconde position avec 33% à cause de la présence de la télévision nationale CRTV. En effet, ayant son siège à Yaoundé, les cinéastes de cette zone ont bénéficié des

³⁰ Propos de Christian EBOULE, journaliste et critique de cinéma, en ligne [http : //www.crtv.cm/2019/10/le-court-metrage-cest-la-capacite-de-dire-lessentiel-en-peu-de-temps/](http://www.crtv.cm/2019/10/le-court-metrage-cest-la-capacite-de-dire-lessentiel-en-peu-de-temps/), consulté le 30 novembre 2019.

avantages liés aux achats ou aux commandes en ce qui concerne les documentaires. Il est intéressant de noter aussi que cette période qui a suivi la fermeture des salles en 2009 n'avait pas encore connu l'engouement des séries qui existent aujourd'hui. Les séries étaient produites à hauteur de 6%, ce qui était compréhensible vu le coût élevé nécessaire à cette production. Dans la majorité des cas, ces séries étaient produites par les télévisions qui avaient l'équipement, la logistique et les ressources humaines nécessaires. Très peu d'indépendants ou de particuliers se livraient à cet exercice. Toujours est-il que pour ceux qui le sollicitaient, il y avait la possibilité de recevoir une subvention de fonds provenant du Ministère des Affaires Étrangères (MAE) ou de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF).

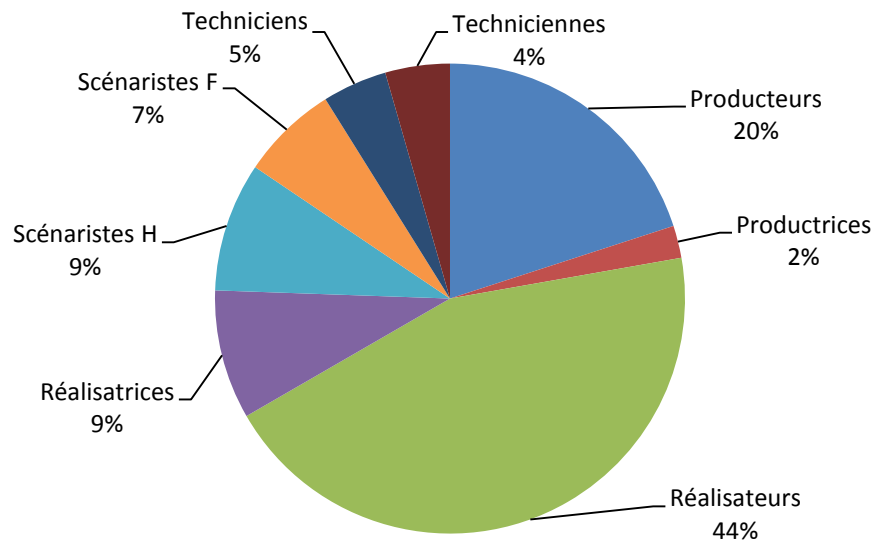
4.4.2. Le tournage des films en zone FR

Le tournage en zone francophone est aussi une étape décisive dans la production d'un film. Le producteur ou réalisateur met tout en œuvre pour garantir son bon déroulement en rassemblant un minimum de moyens techniques, logistiques et humains. À défaut d'avoir une équipe complète pour le tournage, le réalisateur se contentera d'avoir au moins trois techniciens qui cumuleront les différents postes pendant le tournage. Ce qui aura une influence certaine sur le résultat final du film. La situation se complique davantage quand le réalisateur joue aussi un rôle dans le film, souvent le rôle principal. Joséphine Ndagnou, en plus de produire, a réalisé et joué le rôle principal dans son film *Paris à tout prix* (2007). Elle reconnaît qu'en réalisant et en jouant en même temps, on perd un peu d'un côté comme de l'autre car la pression est plus grande. Cette situation pourrait être palliée selon elle, en faisant appel à de très bons assistants. Ce qui ne résout pas le problème puisque, d'une part, il faut les trouver ces assistants compétents et bien formés, d'autre part, être en mesure de les payer convenablement quand on les trouve.

L'assistantat, notamment celui de la réalisation est très peu pratiqué dans cette zone francophone. Selon Ferdinand Sylvère Engo, premier assistant réalisateur, à peine 4% de films camerounais font recours aux services d'un véritable premier assistant. Pourtant, ce dernier joue un rôle capital dans la réalisation d'un film. Il a la responsabilité de s'occuper de toute la planification du tournage. Il dresse un calendrier précis de tournage que l'on retrouve habituellement dans la feuille de service qui sert de repère à toute l'équipe technique et artistique du film. Sa présence sur un plateau de tournage allège

considérablement les tâches assignées au réalisateur et permet ainsi à ce dernier de se concentrer davantage sur la mise en scène.

Graphique 58 : la répartition des corps de métier des enquêtés en zone FR.



Le métier de réalisateur demeure le plus prisé au Cameroun. La zone francophone est fortement marquée par cette tendance. En dehors des métiers de la production et de la réalisation où nous notons un fort déséquilibre entre les hommes et les femmes, il existe une égalité proportionnelle au nombre en ce qui concerne le scénario et la technique. Ce constat ouvre une perspective sur l'avenir des femmes dans le cinéma au Cameroun. Au fil du temps, ces dernières intègrent de plus en plus les différents corps de métiers.

Les tournages dans la zone francophone se déroulent sur une période de 4 à 9 jours pour les courts métrages et de 23 à 35 jours pour les longs métrages. Ces délais se rapprochent de ceux constatés par exemple en France. Cependant, la différence s'observe dans la durée de la production qui est plus courte au Cameroun. Le court métrage se produit dans un délai moyen de huit semaines tandis que le long métrage s'étend à six mois.

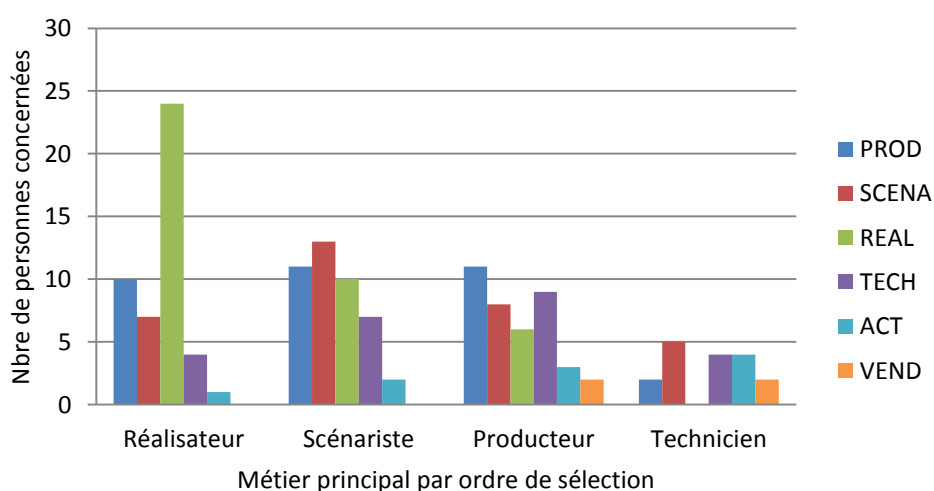
L'enquête de terrain révèle que sur les plateaux de tournage en zone francophone, il existe une grande disparité entre les hommes et les femmes. En effet, autant pour le court que le long métrage, les femmes occupent environ 20% des postes techniques dans les tournages. Ces postes se cantonnent généralement à celui de scripte, maquilleuse,

costumière. Les hommes demeurent donc majoritaires sur les plateaux de tournage. Mais progressivement, les femmes s'intéressent à la pratique des métiers techniques souvent dit masculins ou réservés aux hommes. On note déjà quelques femmes qui manipulent la caméra, font de l'éclairage et gèrent le son dans quelques plateaux de tournage.

Je ne me laisse pas enfermer dans mon statut de femme. Seule la compétence est ma boussole et l'une de mes plus grandes satisfactions c'est d'avoir concilié ma vie professionnelle et ma vie familiale. Je me sens plutôt privilégiée d'avoir réussi à m'insérer et à être reconnue par mes qualités professionnelles, dans un milieu professionnel majoritairement masculin³¹ !

Ces propos d'Annie Zambo, opératrice de prise de vues, résument la situation de challenge à laquelle la femme africaine en général et camerounaise en particulier est confrontée pour atteindre ses objectifs professionnels. Le poids social de la famille pèse fort dans cette ambition professionnelle. Il est capital pour ces femmes, d'assumer d'abord leur devoir familial de femme au foyer avant de penser à leur devoir professionnel. Comme pour dire : la famille d'abord ! La soumission et la dépendance de la femme vis-à-vis de l'homme continue d'être vécue et d'être appliquée çà et là au Cameroun.

Graphique 59 : le classement du cumul de postes dans la carrière des enquêtés en fonction du métier principal en zone FR.



Les deux postes supplémentaires principalement cumulés par les réalisateurs de la zone francophone sont la production et l'écriture du scénario. Constat est fait de ce que beaucoup de réalisateurs francophones, après avoir acquis une certaine notoriété à la suite

³¹ Extrait entretien d'Annie ZAMBO, camerawoman, Yaoundé, 27 juillet 2019.

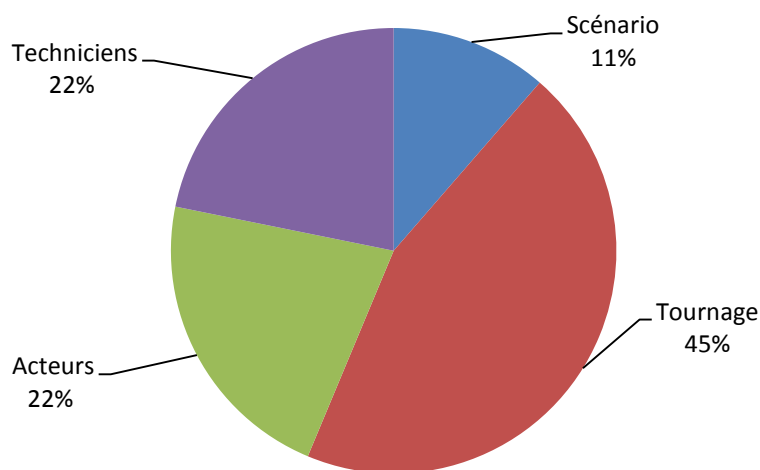
d'une ou de quelques productions réalisées, ne trouvent plus la nécessité de faire appel à un scénariste pour écrire leur prochaine histoire. Dans cette volonté affichée d'avoir un contrôle sur tout, il ne reste plus qu'aux réalisateurs d'occuper le poste de producteur afin que la boucle soit bouclée. Par contre, nous observons à l'opposé, que ceux qui s'orientent principalement vers la production, ont une démarche différente. Ils interviennent moins dans la réalisation ou l'écriture du scénario des œuvres qu'ils produisent. Dans la majorité des cas, les producteurs se retrouvent contraints, selon eux, d'assumer ces fonctions supplémentaires parce qu'ils ne trouvent pas de personnes suffisamment compétentes. Certains évoquent aussi le fait que les scénaristes réclamaient des rétributions conséquentes et, ils étaient devenus, eux-mêmes, plus exigeants dans les conditions qu'ils fixaient. Par conséquent, certains producteurs finissent par se lancer eux-mêmes à l'écriture de leurs histoires. Ce que beaucoup pensent être une chose simple et pas très difficile.

L'impact de cette attitude se reflète au niveau, non pas de la qualité de l'histoire, mais plutôt de son traitement. La recherche des solutions faciles aux problèmes qui se posent dans l'histoire sera majoritairement de mise. On verra par exemple dans un premier cas, des scènes où un protagoniste se contente d'expliquer dans un dialogue relativement long, ce qui s'est passé avant la suite de l'histoire. Ici on fait face au flashback qui demande une certaine expérience pour son écriture. Le film cinématographique se transformera par endroits en film radiophonique. Dans un second cas, ce sera une faiblesse dans la mise en scène. Une séquence démarre par un plan fixe dans lequel un protagoniste est planté dans un coin de la rue, dans l'attente d'une personne qui arrivera comme par hasard et lui posera la question : « Qu'est-ce que tu fais là ? ». Par la suite, les acteurs entament un dialogue qui a pour but de faire la lumière sur un certain nombre de situations et d'intrigues non élucidées dans les séquences précédentes. Dans un troisième cas, nous avons simplement affaire à la production d'une série d'incohérences entre les différentes séquences. L'histoire y est monotone, sans aucune variation dans l'action ou dans l'émotion, sans aucune surprise. On assiste à un jeu de devinettes où l'on a les réponses avant même que les questions ne soient posées, trop facile pour tout cinéphile.

Ces trois exemples parmi les plus courants illustrent la légèreté avec laquelle les cinéastes francophones résolvent ou alors contournent les problèmes d'écriture auxquels ils sont confrontés. Certains se demanderont pourquoi ils n'impliqueraient pas le scénariste

pour un travail payé par tranches, ou pourquoi ils ne réclameraient pas une avance en espèces, et le résiduel, en participation. La réponse est simple : ça ne fonctionne plus ! Les scénaristes ont fait confiance à ces « producteurs » à plusieurs reprises et tout s’est toujours soldé par un échec. Certains de ces « producteurs » se sont octroyé le titre de coscénariste dans des projets de films. La majorité des films étant quasi non rentables, il ne reste comme garantie aux scénaristes, que de réclamer leur dû en avance ou pendant le travail d’écriture et avant la livraison du scénario final.

Graphique 60 : la répartition des coûts de production des films de fiction dans la carrière des enquêtés par rubriques en zone FR (1971-2018).



Dans la zone francophone, les coûts de production des films de fiction se rapprochent en pourcentage à ceux de la France de façon globale suivant le rapport du CNC de 2017³². En France, la technique et le tournage représentent environ 40% du budget des films réalisés contre 45% dans notre cas d’étude en zone francophone du Cameroun. Les rémunérations représentant 60 % en France contre 55% pour la zone francophone du Cameroun.

Ces similitudes confortent notre hypothèse suivant laquelle le système de production de la zone francophone est à l’image de celui de la France. Seulement, le système de production français est bien structuré et prend en compte les intérêts des différents entrepreneurs et techniciens impliqués dans la fabrication du film. La coïncidence de ces pourcentages ne correspond pas du tout à la répartition de cachets pour les techniciens et

³² Fanny BEURÉ, Benoît DANARD, Audrey FAUQUIER, Danielle SARTORI, « Les coûts de production en 2017 », étude CNC, 2018, p. 16-19.

acteurs par exemple. En visionnant les génériques de quelques films produits par les cinéastes francophones, nous avons remarqué le manque de plusieurs postes techniques indispensables dans la réalisation d'un film. C'est le cas de celui de régisseur ou de directeur de production qui sont très peu connus par ceux qui ne sont pas passés par une école, idem à celui de premier assistant réalisateur. Il arrive parfois dans certaines productions, que l'on confie des postes importants à des stagiaires, qui coûtent moins cher, et que ces derniers soient cités dans le générique comme des techniciens occupant pleinement le poste.

Cette usurpation de titre soulève la question épineuse du statut de l'artiste : qui fait quoi ? Quel est le niveau de technicité et d'expérience de chacun ? Qui est formé où ? La réponse à ces quelques questions permettra d'effectuer une classification par corps de métiers et grades, donnant ainsi l'opportunité de pouvoir avancer sereinement dans ce contexte camerounais, noyé dans la débrouillardise. Plusieurs cinéastes interrogés ont effectivement avoué pratiquer certains métiers malgré eux ou parce qu'ils n'avaient pas le choix. Préalablement, des définitions précises à chaque poste devant être données comme cela a été fait au Mali³³ et au Maroc³⁴ de façon officielle.

4.4.3. Le financement des films en zone FR

Dans le contexte cinématographique de la zone francophone, il est difficile de trouver un producteur qui accepte de dévoiler les coûts effectifs de la production de son film. Généralement, les producteurs réalisateurs évoquent des budgets estimatifs ou devis des films, histoire de coller à la tendance qui soutient le fait que le cinéma coûte cher. En abordant cette question financière dans notre enquête, le but n'était pas de ressortir des chiffres exacts sur les coûts de production des films longs et courts métrages, mais plutôt d'entamer un travail de démythification de cet aspect des choses en commençant par présenter des chiffres concrets et évocateurs de la situation qui prévaut. C'est la raison pour laquelle le questionnaire s'est limité au montant réel dépensé pendant la production. Ce montant réel correspond à l'argent effectivement dépensé pendant la production, ce qui n'a rien à voir avec le budget estimatif ou le budget réel du film. Pourquoi avoir évité d'aborder

³³ Cf. annexe 19 : arrêté conjoint du Ministre de la Communication porte-parole du gouvernement et du Ministère délégué auprès du Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget, N° 2490.12 du 2 kaada 1433 (19 septembre 2012) fixant les conditions, les normes et les critères d'attribution du soutien à la production des œuvres cinématographiques.

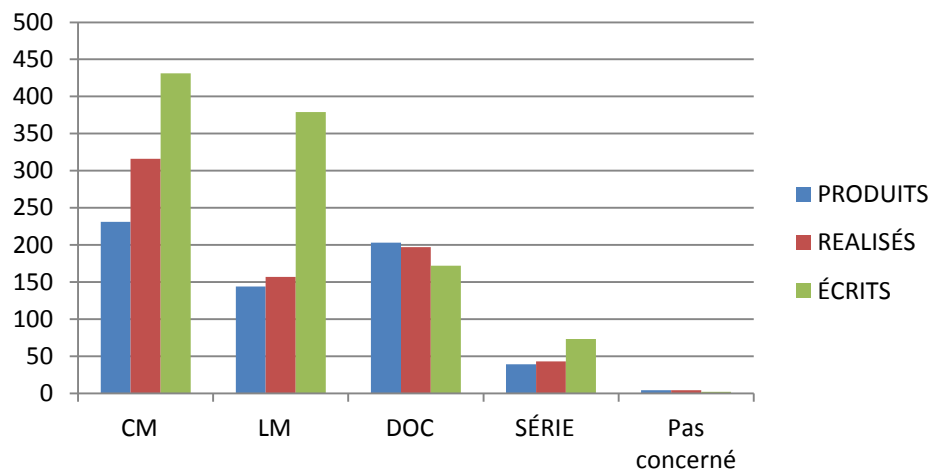
³⁴ Cf. annexe 17 : loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique.

le budget réel du film ? Simplement parce qu'il s'avère que la plupart des cinéastes et producteurs camerounais sont formés sur le tas et n'ont pas véritablement les capacités d'élaborer un budget digne de ce nom pour un projet de film dans lequel tous les aspects liés à la production doivent être pris en compte. Par contre tout cinéaste, qu'il soit producteur ou réalisateur, amateur ou professionnel, sait exactement combien il a dépensé pour la production du film, étant donné que la majorité des productions sont faites à fonds propres.

Dans cette zone francophone, malgré les réticences à évoquer la question pécuniaire, certains ont admis n'avoir rien dépensé à leur premier essai de court métrage ou déclarent avoir dépensé 10.000 FCFA (environ 15 EUR), ce qui de toute évidence ne correspond pas au budget réel du film. Aboutir au budget réel du film supposerait de prendre en compte tous les postes présents et d'évaluer en temps et en argent, tout ce qui est rentré dans la production du film en partant des équipements techniques jusqu'aux cachets des techniciens et acteurs, et tout en passant par l'évaluation financière du scénario bien qu'il soit amateur. Ces chiffres de dépenses réelles connus sont pour nous, un point de départ sur la réflexion du financement du cinéma au Cameroun.

Nous partons donc sur un minimum et un maximum pour les productions de courts et longs métrages qui font ressortir l'évolution des dépenses effectuées pour la production des films, au fur et à mesure de l'évolution du temps et de la multiplication des productions. À travers ce minimum et ce maximum, nous pouvons ressortir une moyenne du coût de dépenses sur les courts et les longs métrages.

Graphique 61 : la synthèse sur les films Écrits, réalisés et produits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).

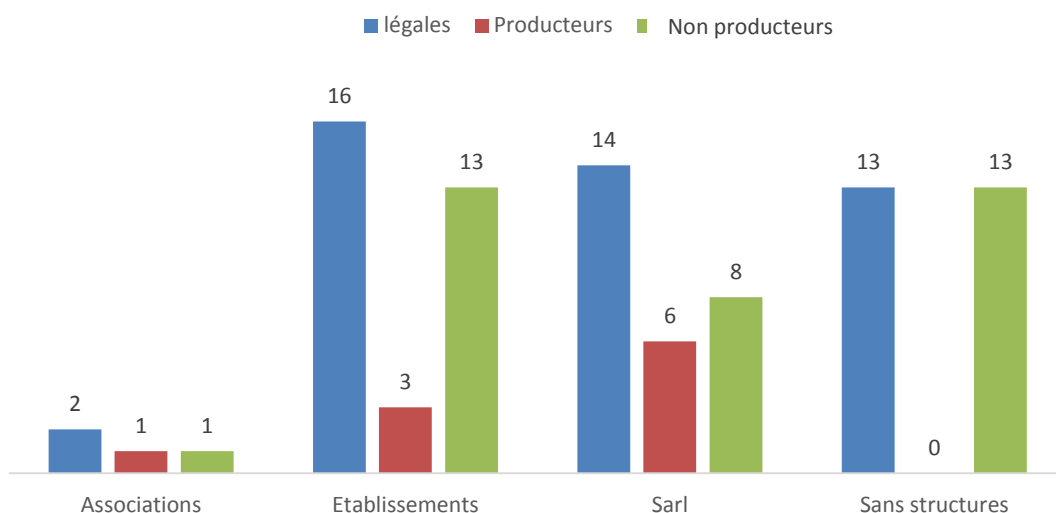


Produire un film induit inéluctablement un apport financier conséquent. Le graphique ci-dessus montre parfaitement la dynamique qui existe dans l'écriture des courts métrages qui sont majoritaires, suivi des longs métrages. Mais, presque 2/3 des courts métrages et 1/3 environ des longs métrages sont produits et réalisés. Le documentaire fait l'exception étant donné que c'est un genre spécifique beaucoup plus destiné à la télévision et qui bénéficie généralement de financement en amont. C'est pourquoi il est équilibré en ce qui concerne l'écriture, la réalisation et la production. Pour la série également, il n'était pas évident de la produire à fonds propres avant 2015. Les projets de séries bénéficiaient toujours de financements quand elles ne faisaient pas l'objet de commandes spécifiques par des diffuseurs. C'est ce qui pourrait expliquer cet équilibre pour ces deux genres. La tendance aujourd'hui a évolué avec les équipements techniques devenus accessibles à tous, et à moindre coût.

Les cinéastes enquêtés de la zone francophone ont eu à dépenser dans leurs carrières qui couvrent la période 1971-2018, la somme de 2.100.000 FCFA (3.200 EUR) en moyenne en espèces, pour la production d'un court métrage. C'est 2,5 fois le coût moyen d'un court métrage en zone anglophone. Autrement dit, avec le budget que dépense un cinéaste francophone pour un court métrage, le cinéaste anglophone peut produire pratiquement trois courts métrages. Pour ce qui est du long métrage, les coûts de dépense en espèces ne sont pas des moindres. Ils varient de 4.700.000 FCFA à 14.500.000 FCFA (7.165 à 22.107 EUR), avec une moyenne de 9.600.000 FCFA (14.636 EUR) qui représentent pratiquement le

double du coût en zone anglophone. Ce qui peut se comprendre étant donné que le système francophone de financement des films à l'exemple du système français s'appuie beaucoup sur les subventions, ce qui n'est pas le cas dans le système anglophone.

Graphique 62 : le classement par type des structures de production appartenant aux producteurs en zone FR.



Tout projet de film qui envisage une exploitation devrait se faire sous le couvert d'une entreprise légale. Cela implique plusieurs engagements et contrats à signer. La personne morale (entreprise) semble donc plus crédible que la personne physique. Constat est fait dans le graphique ci-dessus qu'un quart des productions est fait hors du cadre que nous venons de définir plus haut. Le côté informel de la production audiovisuelle et cinématographique du Cameroun apparaît donc à ce niveau de toute évidence. La majorité des cinéastes de la période (2009-2015) que nous avons enquêté fonctionnaient dans l'informel. Certains se contentaient de produire sous le label associatif parfois non légalisé. D'autres avaient créé des établissements, mais du fait qu'ils représentaient les personnes physiques, ces établissements n'étaient pas pris en compte au moment de signer des contrats de diffusion avec des chaînes de télévisions européennes par exemple.

Aujourd'hui, l'État a facilité la création d'entreprises et allégé les coûts liés à cela. C'est la raison qui peut expliquer la floraison des entreprises de production qui naissent au jour le jour.

4.5. L'évolution dans les méthodes de production cinématographique et audiovisuelle

Nous observons qu'à chaque ère de production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun depuis les indépendances, correspond une méthode dans le procédé de production des films au Cameroun. Cette méthode est donc fonction de la période, du contexte socioéconomique du Cameroun et surtout des cinéastes eux-mêmes qui sont les acteurs clés de cette méthode. Ces méthodes qui s'appliquent et s'adaptent aux différentes périodes, peuvent à un certain moment donner l'impression d'être aléatoires. Il n'en est rien, elles obéissent à une certaine logique générationnelle. Chaque génération de cinéastes camerounais a donc cette capacité d'auto adaptation et d'autorégulation pour faire face aux problèmes auxquels elle est confrontée.

Cela nous renvoie à la réflexion d'Axelle Kabou sur les économies africaines. Comme elle le dit, il est question de « premièrement, changer significativement de manière de produire et accumuler les richesses ; en deuxième lieu, générer et utiliser les connaissances ; et enfin, donner un nouveau sens à ces activités afin d'affermir le plancher de la vie chez soi et soutenir la concurrence au plan intercontinental³⁵. » Le cinéma camerounais, pris dans son contexte économique est entièrement concerné par cette réflexion.

4.5.1. La période de rassemblement des $\frac{3}{4}$ du budget avant l'entrée en production

La toute première période dans la production cinématographique et audiovisuelle camerounaise est celle qui regroupe les cinéastes de la première génération. Elle correspond à celle des années des indépendances. Pour ces premiers cinéastes, tous formés dans une école de cinéma hors du Cameroun, la pratique de ce métier respectait un certain nombre de principes. Le producteur d'un film à cette période initiale ne s'engageait pas à démarrer la production s'il n'avait pas réuni au moins les $\frac{3}{4}$ du budget du film. Ces $\frac{3}{4}$ correspondaient à un montant qui permettait de terminer le tournage et démarrer le montage du film. Ce qui laissait une marge au producteur qui pouvait, durant la période du montage, convaincre d'autres investisseurs, ou à défaut, terminer le montage du film à crédit. Le fait pour le producteur d'avoir atteint l'étape du montage pouvait permettre aux

³⁵ Axelle KABOU, *Comment l'Afrique en est arrivée là*, Éditions L'Harmattan, 2011, p. 11.

nouveaux partenaires de voir des extraits du film avant de s'y engager. Le travail évoluait donc dans une ambiance plus sereine avec des acteurs professionnels, déterminés et engagés dans le projet.

4.5.2. La période de rassemblement des 2/4 du budget avant l'entrée en production

Le changement du support de production qui a conduit à une accessibilité des différents nouveaux supports a permis de faire évoluer les choses dans la façon de produire les films. Nous sommes dans le début des années 2000 avec l'arrivée du numérique. C'est une nouvelle ère qui offre la possibilité de trouver des supports de production devenus plus accessibles. Nous n'avons plus affaire uniquement à de grands laboratoires comme Eclair ou Kodak qui avaient le monopole dans la fourniture et le développement des supports de production de films en pellicule. Dorénavant, le marché connaît de nouveaux arrivants et la multiplication de ces derniers entraîne une concurrence qui a pour conséquence directe la baisse des coûts de supports de production. Au-delà du tournage, la postproduction voit elle aussi arriver de nouveaux prestataires. Le numérique et l'informatique ont l'avantage de la mobilité et de la transportabilité faciles à cause du volume réduit et la miniaturisation des équipements. De plus, ils permettent de démarrer le travail en un lieu et de la terminer avec les équipements identiques en un autre lieu.

Tous ces paramètres évoqués plus haut, offrent la possibilité aux producteurs de prendre plus de risques en démarrant les productions de films avec la moitié du budget réuni.

4.5.3. La période de rassemblement des 1/4 du budget avant l'entrée en production

Les années 2010 sont celles qui voient apparaître une nouvelle vague de producteurs en Afrique en général et au Cameroun en particulier. Le milieu de la production cinématographique et audiovisuelle s'est démocratisé et est en pleine expansion. Plusieurs festivals, télévisions et plateformes en ligne voient le jour et ont plus que jamais besoin de beaucoup de contenu pour fonctionner et être compétitifs. Le challenge devient dorénavant celui d'avoir la capacité de produire ou de diffuser beaucoup de films, indépendamment du traitement appliqué à ceux qui travaillent dans ces productions ; Nous assistons à plusieurs

scandales en termes d'exploitation de la main d'œuvre artistique et technique, des promesses de paiements faites sans être respectées.

L'État camerounais ne contrôle plus véritablement l'environnement cinématographique et audiovisuel camerounais. Plusieurs films se tournent sans autorisations de tournage, plusieurs films sont diffusés sans avoir obtenu un visa d'exploitation. Ce relâchement crée une situation qui entraîne des pratiques non conventionnelles dans le milieu qui se transforme en règles. Il n'est plus dès lors surprenant que ce soit la loi de la jungle qui prévaut dans le milieu, les plus forts ayant autorité sur les plus faibles.

Il suffit de rassembler les $\frac{1}{4}$ du budget du film pour rentrer en production. De fait, ce $\frac{1}{4}$ représente le strict minimum vital pour la production à savoir de quoi payer le transport des techniciens et comédiens. Les repas ne sont pas systématiquement offerts sur les plateaux. Il arrive que certains comédiens qui travaillent de 8h-14h repartent chez eux sans avoir mangé, le repas étant servi aux environs de quatre heures de l'après-midi, question de prolonger jusqu'à vingt heures sans un second repas. Ces pratiques qui peuvent sembler invraisemblables sont pourtant celles que l'on observe sur au moins la moitié des plateaux de tournage dans lesquels les concernés se sentent comme obligés de subir cette situation.

4.5.4. La période de rassemblement de 0 budget avant l'entrée en production

Nous observons que depuis les années 2018, le fait qu'il n'y ait pas eu de recadrage ou de sanctions de la part de l'État, face aux différentes dérives dans le milieu de la production cinématographique et audiovisuelle camerounaise, de nouvelles règles ont vu le jour. Il est désormais possible de se lancer dans la production d'un film court ou long métrage au Cameroun sans aucun budget réuni au départ. Les films sont réalisés au jour le jour en fonction des moyens reçus ou collectés. Seul le cadreur est souvent payé modestement parce qu'il se charge de superviser l'ensemble du tournage (prise de vues, éclairage, son).

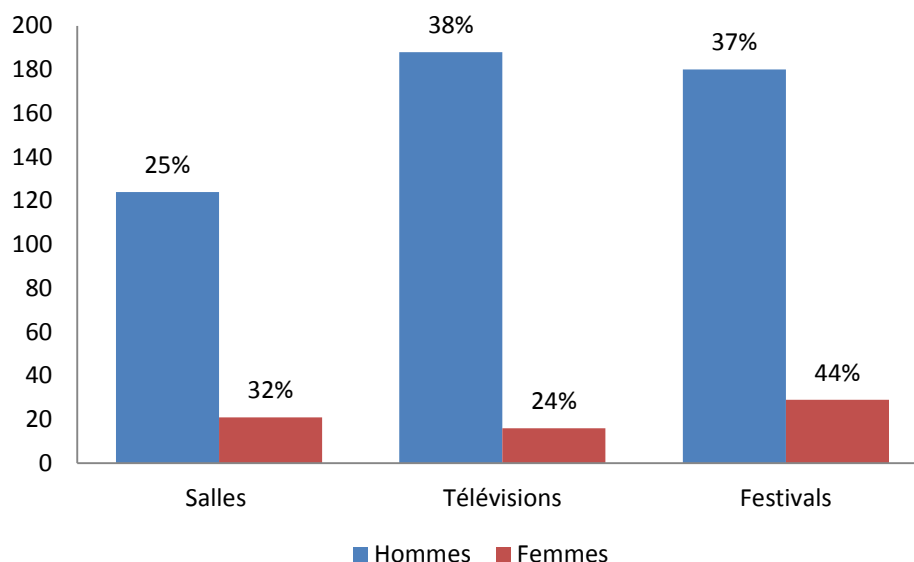
Dans ce cadre, nous sommes face à plus que de la débrouillardise. Ce sont des amis qui sont concernés et un genre particulier qui est la web série. Beaucoup de jeunes cinéastes se lancent dans cette aventure dans laquelle ils se sentent totalement libres. C'est une façon pour eux de se mettre en avant dans tous les sens du terme et de contrôler toute

la chaîne de la production à la diffusion. Ils sont tous à la recherche de LIKE de la part des spectateurs virtuels qu'ils ne connaissent pas du tout.

4.6. La distribution d'un film en zone francophone

La distribution des films est fonction de la qualité et du type de films produits. Il y a eu une avancée considérable quant à la qualité et au type de films produits au Cameroun. Néanmoins, dans la zone francophone, « l'« extraversion » de l'offre cinématographique [demeure] un des problèmes les plus cruciaux qui se posent au cinéma camerounais³⁶.»

Graphique 63 : la répartition des espaces de diffusion des films des enquêtés en zone FR.



La télévision et les festivals demeurent les deux lieux privilégiés de la diffusion des films en zone francophone. Ils représentent chacun 37% de parts sur le secteur de la diffusion des films. Le détail de ces pourcentages nous montre que les cinéastes femmes de la région francophone se retournent prioritairement vers les festivals dont l'accès est plus facile et ne fait pas l'objet de discrimination. À travers les festivals, elles espèrent recevoir une reconnaissance accompagnée parfois des articles de presse ou reportage de télévision élogieux. Ces articles et reportages sont par la suite mis en valeur et pris en compte lors des négociations de vente des droits de films aux télévisions locales dans lesquelles elles

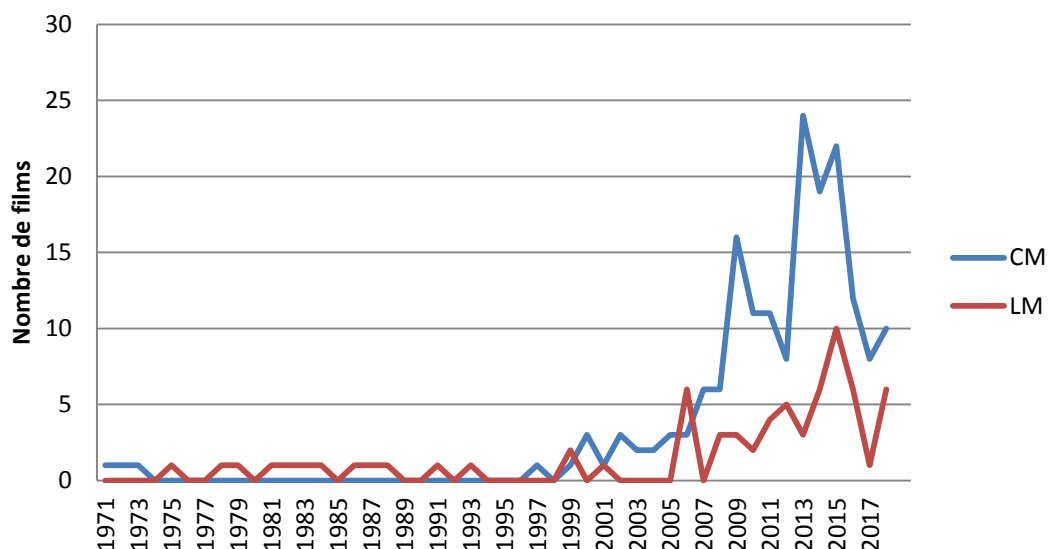
³⁶ Annette ANGOUA NGUEA, *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, op. cit., p. 22.

subissent parfois des discriminations dues au genre. Par contre, les cinéastes hommes privilégieront directement les télévisions avec lesquelles ils entretiennent de meilleurs rapports que certaines cinéastes femmes.

Les salles de cinéma en zone francophone sont plus exploitées par les cinéastes femmes (32%) que les cinéastes hommes (25%) principalement à cause des questions organisationnelles. En effet, les femmes cinéastes disposent de beaucoup plus de temps et de patience dans l'organisation de la sortie de leurs films. Elles prendront plus de temps pour mettre les choses en place contrairement aux cinéastes hommes pour qui la sortie en salle est prioritairement une occasion de se mettre en avant et de gagner de l'argent.

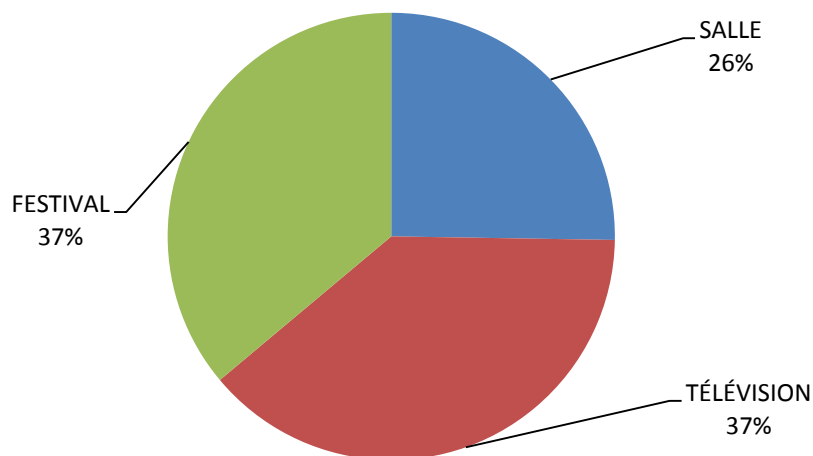
4.6.1. La sortie officielle des films en zone FR

Graphique 64 : la courbe de la progression de la production des CM et LM dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).



Tout comme en zone anglophone, la production a été boostée au niveau de la jeunesse aux alentours de 2007 avec l'arrivée du numérique. La production des courts métrages a véritablement suscité beaucoup d'intérêt chez les jeunes francophones dès 2009. Elle est majoritaire par rapport à celle du long métrage plus difficile et plus onéreuse. De 2013 à 2015, cette production a atteint son apogée avant de rechuter dès 2016.

Graphique 65 : la répartition du nombre de diffusions de films fiction de la zone FR par lieux recensés dans notre enquête.



Les deux canaux premiers de diffusion des films de fiction camerounais en zone francophone sont les télévisions et les festivals avec une légère préférence pour les télévisions. Ce qui est un indice important qui permet de s'interroger sur le type de films fiction produits par les Camerounais de cette zone. Le fait que la salle³⁷ soit le dernier des canaux de diffusion de ces films n'influe-t-il pas sur la qualité des films produits ? Sachant que la production, dans le sens cinématographique du terme, exige plus de travail et de moyens, contrairement à la télévision plus légère en termes de coûts, d'équipe et de délais de production.

Il va de soi qu'avec la fermeture totale des salles de cinéma en 2009, la nostalgie et l'intérêt pour la diffusion des films en salle ont régressé. Beaucoup de jeunes cinéastes de l'heure n'ont pas connu les salles obscures. C'est certainement une des raisons qui expliquent l'intérêt premier pour la télévision, qui est un média avec lequel la plupart sont familiarisés. Les festivals viennent en seconde position parce qu'ils offrent une notoriété à travers les prix décernés. Le fait est aussi que la première, et pendant longtemps unique télévision camerounaise, a été la CRTV, télévision nationale qui a son siège social à Yaoundé. Cet effet de proximité avec les cinéastes de la zone francophone a certainement contribué à focaliser l'attention sur ce média disponible pour la diffusion des films produits. Les

³⁷ Nous avons recensés en annexe 8 environ 25 différents espaces de diffusion des films à Yaoundé.

montants de cette diffusion ne sont pas uniformisés dans la réalité. Ils varient en fonction de la carrure du porteur du projet ou de ses relations et affinités avec certains responsables de la chaîne.

Les festivals quant à eux sont des lieux privilégiés pour les cinéastes de cette zone car ils leur offrent une opportunité de s'afficher en public et surtout de décrocher des prix et trophées qui apporteront de la notoriété à leurs films.

4.6.2. Le rôle des festivals en zone francophone

La zone francophone est celle qui a connu le premier festival camerounais : les écrans noirs. Ce festival d'envergure sous régional au départ, est véritablement le seul, parmi la trentaine³⁸ que compte le Cameroun, à être devenu international. Il a beaucoup contribué à la construction de l'environnement cinématographique du Cameroun. C'est grâce à ce festival que les cinéastes de la zone francophone ont pu à chaque édition, côtoyer les cinéastes venus d'ailleurs, prendre part aux master class ou encore, développer certains projets. Le reste de festivals qui se déroulent en zone francophone constituent des lieux de rencontre dans lesquels sont privilégiées les cérémonies d'ouverture et de clôture. Ce sont en effet les seuls moments qui offrent une occasion aux cinéastes de s'afficher aux yeux de tous. Les séances de projection de films ont toujours du mal à recevoir du public, bien qu'elles soient pour la plupart gratuite.

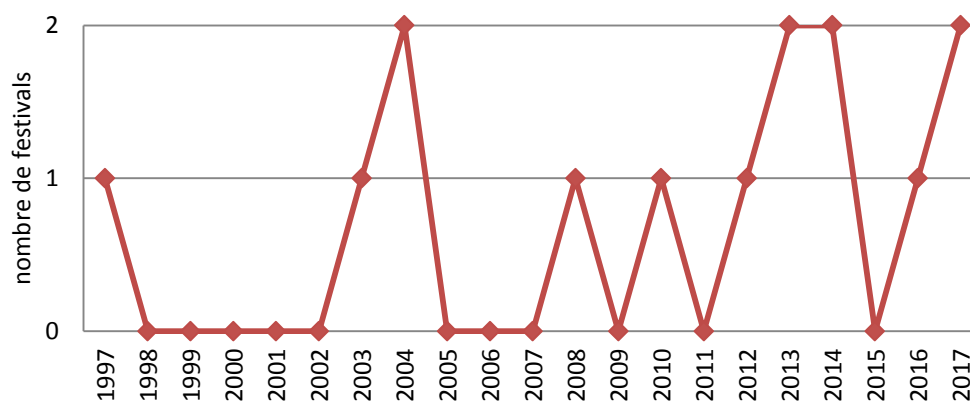
La quasi-totalité des festivals en activité au Cameroun n'échappe que difficilement à des projections à salle vide, certains films ayant pour seuls spectateurs leurs propres auteurs. La moyenne du public dans les espaces pendant les jours intercalés entre l'ouverture et la clôture [plus de 1500 spectateurs] du festival Écrans Noirs se situe entre 8 et 178 spectateurs selon les lieux de projections³⁹.

Au-delà des Écrans Noirs qui ont acquis une certaine notoriété sur le plan international, les autres festivals qu'abrite la ville de Yaoundé, ne font pas échos favorables dans leurs existences.

³⁸ Cf. annexe 7 : annuaire des festivals de cinéma créés au Cameroun de 1997 à 2018.

³⁹ Calvin Boris YADIA, « Implantation des festivals de cinéma en Afrique : le cas des Écrans Noirs. », dans Claude FOREST (dir.), *Festivals de cinéma en Afriques francophones*, op. cit., p. 109.

Graphique 66 : la création des festivals de cinéma dans la ville de Yaoundé.



La région du centre dont principalement la ville de Yaoundé, capitale politique du Cameroun, abrite 42% des festivals de cinéma ayant été créés au Cameroun. Depuis 2002, au moins un festival voit le jour chaque année. Parmi cette quinzaine de festivals que compte la ville de Yaoundé, deux ont pour délégués des femmes. Il s'agit du festival du film des femmes (Miss Me Binga) créé en 2010 et ayant pour délégué Evodie Nguelyi, actuellement doctorante en cinéma à l'université de Yaoundé 1. Ce premier festival entièrement dédié à la cause féminine a la particularité d'avoir été soutenu depuis sa création par le Goethe Institut de Yaoundé. Ce centre culturel allemand, basé à Bastos, quartier résidentiel de la capitale, a accueilli dans ses locaux les éditions de ce festival, en plus d'un soutien financier et logistique. Cet appui a contribué pour beaucoup pour le maintien et l'existence de festival dans la durée. Le second festival de Yaoundé ayant pour délégué une femme est le Yarha. C'est un festival international, qui se consacre exclusivement aux premiers films, il a vu le jour en 2014. Sa promotrice, Sylvie Nwet, a longtemps travaillé dans le cadre des relations publiques du festival Écrans Noirs. À travers les relations qu'elle s'est créées au fil des années, elle s'est lancée dans sa propre aventure. Nous avons néanmoins eu à constater des tares indescriptibles dans le fonctionnement dudit festival. Comment expliquer qu'un film soit programmé et diffusé sans l'accord du réalisateur ou producteur ? Comment admettre d'accélérer la diffusion d'un film à cause du retard accusé au début de la cérémonie de lancement du festival ? C'est tout simplement impensable mais pourtant réel dans le contexte camerounais où le promoteur de festival se soucie coûte que coûte d'organiser chaque année une édition, indépendamment des problèmes observés à l'édition précédente qui devraient faire l'objet de correction.

En dehors de ces deux festivals délégués par les femmes, tout le reste fait aussi preuve de singularité de la thématique. Nous notons la création de deux festivals de court métrage : Yaoundé tout court (2003) devenu en 2004 Rencontres audiovisuelles des films courts de Yaoundé (RIFIC), deux festivals sur le documentaire, Image en live (2008) et Africadoc (2012), deux festivals de films d'étudiants, As ciné festi (2006) et First Short (2013), un festival de télévision (FESTEL) crée en 2004 et qui a muté par la suite en Rencontres Audiovisuelles de Douala (RADO) en 2010. Un festival sur les films de quartier (L'oeil du kwatt) créé en 2016, un festival des effets spéciaux (Fx explosion) créé en 2017 et tout récemment un festival du cinéma d'animation africain (CANIMAF) créé en 2017. Le festival international des images comiques (Festico) créé en 2013 est celui qui bat les records d'audience depuis 2018. En effet, son promoteur, Ferdinand Sylvere Engo, premier assistant réalisateur de formation, s'est associé à des volontaires français qui l'ont aidé dans la communication et la structuration de son festival. À travers exclusivement les réseaux sociaux (Facebook⁴⁰ et WhatsApp), il mène des campagnes de communication à la limite agressives envers le public.

Cette variété de festivals qu'abrite la ville de Yaoundé semble ne pas effectivement contribuer au rayonnement du cinéma de cette zone. Comme disait un cinéaste lors d'un entretien : « on se connaît tous ». Comme pour dire que sachant qui est à l'origine de tel festival, beaucoup de réalisateur évoluent en direction opposé comme pour ne pas soutenir l'initiative de leur collègue dont ils ne perçoivent pas l'intérêt. Ce sont donc des films venus d'ailleurs ou appartenant aux cinéastes en herbe qui combleront les vides. Nous sommes loin de la dynamique à laquelle on pourrait s'attendre face à cette multitude de festival dans une même localité.

4.6.3. La chronologie des médias dans la zone francophone

la rationalité analytique ordinaire a du mal à intégrer que, pour des activités de prototype marquées par un grand aléa structurel, il est nécessaire de réaliser un grand nombre de films pour que s'en dégagent quelques succès et in fine, peut-être quelques chefs-d'œuvre⁴¹.

⁴⁰ Le nombre d'abonnés camerounais sur Facebook était de 2.700.000 en décembre 2019 sur 6.128.422 d'utilisateurs d'internet suivant un rapport de Internet world Stats disponible en ligne <https://www.internetworldstats.com/africa.htm#cm>.

⁴¹ Laurent CRETON, *Histoire économique du cinéma français*, Paris, Éditions du CNRS, 2004, p. 118.

Le milieu camerounais de la production cinématographique et audiovisuelle se retrouve dans ce cas de figure. Bien qu'il faille faire un distinguo entre « les films de famille [qui] comportent de nombreux passages pendant lesquels la perception se brouille : images floues, bougées, filées, mauvaise qualité de son, etc.⁴².» et les films plus élaborés.

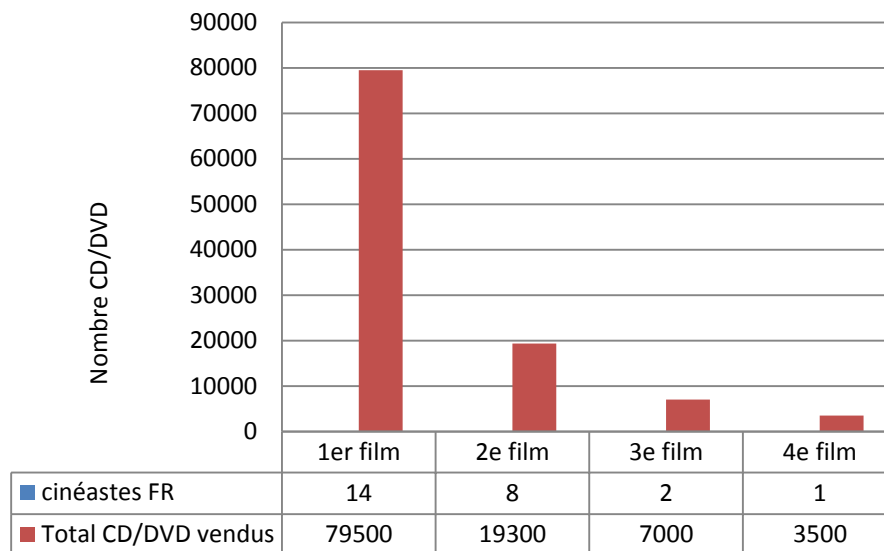
Il est difficile d'établir une chronologie des médias dans la zone francophone depuis la fermeture de toutes les salles de cinéma en 2009. Il est vrai que même avant la fermeture de ces dernières, les cinéastes de cette zone étaient déjà confrontés aux grosses difficultés de diffusion de leurs films dans ces salles. Pour le cas de Yaoundé que nous avons ciblé, le cinéma Abbia situé en plein centre-ville était la salle de référence pour la sortie des films. Seulement, les conditions liées à sa location n'étaient toujours pas abordables pour la majorité des cinéastes. Il fallait parfois déboursier la somme de 1.000.000 FCFA (1.524 EUR), comme frais de location de la salle pour une séance de projection. N'ayant toujours pas la garantie de remplir la salle, les producteurs hésitaient parfois à payer cette somme. Les négociations avec les exploitants allaient dans le sens du partage des recettes perçues. Ce qui n'était pas avantageux pour ces derniers au cas où la salle ne serait pas comble.

Depuis la fermeture de toutes les salles de cinéma, la ville de Yaoundé a vu apparaître plusieurs autres espaces de diffusion. Les seules véritables salles existant demeurent Canal Olympia Yaoundé (300 places) appartenant au groupe français Bolloré et la salle de projection de l'Institut Français (325 places). À côté de ces salles dites conventionnelles, on note également plusieurs autres types de salles utilisées pour les projections⁴³. Principalement, on dénombre des salles de spectacle qui sont transformées à l'occasion pour des avant-premières. D'autres salles comme le Centre Culturel Camerounais (CCC) et Sita Bella, bien que dotées de sièges confortables, ne disposent pas des équipements de projection.

⁴² Roger ODIN (dir.), *Le film de famille, op. cit.*, p. 78.

⁴³ L'annexe 8 dresse une liste de tous les espaces de diffusion des films recensés dans le cadre de l'enquête menée.

Graphique 67 : la courbe de la vente des dvd de nos enquêtés dans la zone FR.



La vente des films sur support DVD ne concerne que 34% des cinéastes de la zone francophone que nous avons enquêté. Ce qui est une minorité et complètement l'inverse en zone anglophone où ce mode de commercialisation occupe une place de choix. La courbe de vente des DVD dans cette zone francophone a très vite chuté avec le temps. Le phénomène de la piraterie s'étant répandu principalement dans les grandes métropoles comme Yaoundé et Douala. Si les premières productions ont rapporté de l'argent à leurs producteurs par la vente des DVD, les productions suivantes ont complètement chuté en termes de vente de DVD. Les gains sont souvent beaucoup plus concentrés à la sortie du premier film qui est une découverte et qui fait le buzz sur la toile en fonction de la communication qui est faite autour. Après cette première découverte, le public ne semble plus motivé à renouveler l'expérience à cause de la qualité technique et artistique du film.

CHAPITRE 5**L'ANALYSE SOCIOSTRUCTURELLE DE LA PRODUCTION
ET DE LA DIFFUSION CINÉMATOGRAPHIQUES ET
AUDIOVISUELLES AU CAMEROUN**

La culture moderne camerounaise est celle qui servira à interpréter le monde d'aujourd'hui tout en tenant compte des structures, des institutions, des symboles, des rituels et des mythes qui structurent la pensée, les rêves et les attentes de notre peuple¹.

Paul Biya
Président de la République,
Cameroun.

¹ Paul BIYA, *Pour le libéralisme communautaire*, Lausanne, Favre, 1987, p. 42.

Introduction

Il se pose aujourd'hui avec acuité un problème de référencement des données dans le cinéma camerounais. Bien que selon Pierre Sorlin, « La passion des amateurs garantit l'avenir des professionnels et la pérennité des structures¹ », ce travail de recensement reste une nécessité dans l'avancement de l'industrialisation du cinéma camerounais.

Dans le cadre de notre enquête de terrain, nous avons fait remplir un questionnaire à tous les cinéastes interrogés avec en annexe B, un listing de leurs productions de courts et de longs métrages. Nous avons constaté pour certains films, des différences au niveau de l'année de production. En croisant les années de production du fichier du MINAC et de celles données par le réalisateur, producteur ou scénariste du même film, il y avait une différence d'un à deux ans. Il se pose donc la question de savoir quelle est la date de production d'un film au Cameroun ? La législation camerounaise n'ayant pas apporté de précisions à cette question, il devient difficile pour beaucoup, de savoir quel est le point de repère pour la date de production d'un film : est-ce la date de fin de la postproduction ou alors celle de l'obtention du visa d'exploitation pour ceux qui en font la demande, ou alors celle de la première diffusion publique ? Cet exemple montre à suffisance comment pour des questions simples non résolues, nous nous retrouvons avec une variation plus ou moins impactante de certains aspects sur la vie des films. Ce qui, sur un plan statistique et structurel, pose beaucoup de problèmes de consensus sur les dates par exemple. Nous avons finalement opté pour prendre en compte l'année de production fournie par le producteur du film. Ce dernier étant considéré comme le seul et véritable propriétaire du film produit.

Concernant le regroupement associatif ou syndical qui est un passage nécessaire pour porter haut ses préoccupations, ses points de vue et également faire une sensibilisation élargie, nous avons essayé de comprendre comment les choses s'organisent dans les deux zones géographiques.

¹ Pierre SORLIN, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 19.

5.1. La structuration de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise

Je peux dire avec une certaine confiance que la qualité et la quantité de talents créatifs au Nigeria sont tout simplement impressionnantes. [...] Comment se fait-il que tous ces talents qui réalisent toutes ces créations, dépassent à peine le seuil de pauvreté, malgré plus de deux décennies d'émergence de Nollywood en tant qu'industrie ? Pourquoi est-ce que presque tout le monde qui profite réellement de la créativité de l'industrie cinématographique ne vient pas d'un contexte strictement créatif²?

À travers cette réflexion de Femi Odugbemi qui interpelle non seulement les Nigériens mais aussi tous les Africains, nous pouvons relever de nouveau la problématique selon laquelle au Cameroun, ce ne sont pas les talents qui manquent dans le domaine du cinéma, mais ce sont de bons talents. Selon le dictionnaire Larousse, le talent se définit comme la capacité, le don remarquable dans le domaine artistique et littéraire. Être un bon talent supposerait donc avoir des capacités et aptitudes particulières pour la réalisation d'une œuvre cinématographique. Le talent à lui seul ne suffit donc pas pour faire un film, tout comme l'argent. L'industrie cinématographique est un ensemble structuré avec plusieurs branches pour fonctionner. Chacune de ses branches joue un rôle spécifique pour faire progresser l'ensemble.

Les nouvelles technologies ont fait gagner dans le sens de la rapidité, la multitude de choix offerts pendant la production et la postproduction des œuvres. Mais la rigueur du cinéma en pellicule qui voulait que tout soit minutieusement préparé en amont de tout tournage semble avoir disparu. Au vu du coût élevé de l'achat de la pellicule et de son développement, l'équipe de réalisation du film prenait soin de tout mettre en place, tout ajuster, faire des répétitions avec les acteurs avant d'enclencher les moteurs. L'arrivée du numérique a certes apporté plusieurs avantages, à l'instar de la réduction des coûts de fournitures, la possibilité de visualiser en temps réel et en couleur le rendu de l'image filmée, mais aussi un inconvénient majeur qui est la précipitation dans l'exécution du travail.

² Traduction du texte de Femi ODUGBEMI : exploring the entrepreneurial possibilities in Nigeria's Media Entertainment industry, 8 Novembre 2019, [en ligne], [https : //www.theculturenewspaper.com/exploring-the-entrepreneurial-possibilities-in-nigerias-media-entertainment-industry/](https://www.theculturenewspaper.com/exploring-the-entrepreneurial-possibilities-in-nigerias-media-entertainment-industry/), consulté en ligne le 9 novembre 2019.

Beaucoup de jeunes cinéastes parmi nos enquêtés s'empressent de dire qu'ils pourront corriger (tous) les défauts techniques du tournage, lors du montage du film. C'est là même le nœud du problème, car un son saturé à la prise pendant un tournage, ne recouvrira jamais une modulation ordinaire malgré tous les effets spéciaux qui lui seront appliqués en postproduction. Cela se ressent d'ailleurs dans toutes les productions numériques de la nouvelle génération des cinéastes, qui semblent avoir beaucoup plus de soucis dans la qualité des films produits que dans la quantité.

La technique d'aujourd'hui est moins efficace. Elle est là, mais du point de vue de l'efficacité, on a perdu. Techniquement ça a allégé les choses. Les caméras sont devenues beaucoup plus légères, on n'a pas besoin d'une grande batterie d'éclairage pour une scène, on n'a pas besoin d'un Nagra qui enregistre à part, on n'a pas besoin d'un clap pour la synchronisation. Tout se passe maintenant dans le même support. Donc voilà la facilité. Mais pour la rigueur au travail, l'efficacité je crois qu'on a perdu quelque part³.

Bien que les jeunes soient passionnés et motivés, ils ont néanmoins besoin d'une base technique et artistique pour pouvoir réaliser des films de meilleure qualité.

Il manque l'humilité aux jeunes de venir vers les anciens qui peuvent leur apprendre quelque chose. Et certains en ont fait un conflit de génération en se disant que ce sont des méthodes coloniales, je ne peux pas accepter qu'on me dise : « met le trépied ici, tourne le comme ça, place le dans ce sens, et la caméra ça ne s'utilise pas en auto, il faut vérifier telle chose avant de mettre une caméra en marche » ; généralement c'est de la précipitation. Et comme la vidéo est facile, tout le monde se dit je fais le métier⁴.

Les questionnements liés à tous les aspects de la production cinématographique et audiovisuelle se posent aujourd'hui au Cameroun. L'industrie locale a besoin aussi bien des créateurs, techniciens, interprètes que des critiques de cinéma et des chercheurs.

³ Louis Paul NTSA TEME, *Extrait entretien filmé*, Yaoundé, 10 septembre 2019.

⁴ *Ibid.*

5.2. La production

5.2.1. La pratique des métiers

La routine ne permet pas au technicien de se perfectionner, comme on peut l'observer en général au Cameroun, où se pratique le copier-coller. L'analyse et l'évaluation ne font pas partie des habitudes des technico artistiques. D'où l'objet de notre recherche de commencer à mener ce genre d'étude, dans l'espoir de susciter l'intérêt d'autres chercheurs qui prendront le relais pour poursuivre ce travail.

Notre enquête révèle que plus de la moitié des métiers techniques du cinéma et de l'audiovisuel ne sont pas pratiqués ou simplement n'existent pas ou ne sont pas connus dans le milieu cinématographique camerounais. Pour la réalisation de leurs courts métrages par exemple, les cinéastes camerounais enquêtés utilisent en moyenne 5 techniciens contre 15 pour les longs métrages. Ces techniciens représentent la main d'œuvre connue et disponible sur le terrain. C'est aussi celle qui est accessible à la bourse des cinéastes locaux.

Selon Ferdinand Sylvère Engo, premier assistant réalisateur, à peine 4% de films camerounais utilisent un premier assistant réalisateur, idem pour les longs métrages tournés sans directeur de production, ou un premier assistant cameraman chargé de faire la mise au point. Ce dernier cas est évocateur avec les appareils photos numériques devenus courants dans les plateaux de tournage. Faire appel à un premier assistant cameraman (pointeur) supposera des préalables comme avoir une épaulière et un système de mise au point déportée qui puissent permettre au pointeur de faire son travail sans toutefois gêner le cadreur. Mais tous ces accessoires cités sont onéreux et souvent pas accessibles, en plus du fait qu'ils demandent un savoir-faire pour leur utilisation. Que dire alors de la scripte ? D'après Zenabou Pomboura, scripte professionnelle, beaucoup de jeunes cinéastes ne savent pas du tout à quoi renvoie ce métier de scripte. Comment envisager un tournage de long métrage sans la participation d'une scripte ? Elle est pourtant la mémoire du film et elle intervient aux côtés du réalisateur, avant même le début du tournage⁵.

Au-delà de ces carences de techniciens sur les plateaux, l'organisation pratique sur certains tournages fait aussi l'objet de plusieurs manquements. N'ayant pas de scripte ni de

⁵ Francis VANOYE, Francis FREY et Anne GOLIOT-LETE, *Le cinéma*, Paris, Nathan, 2010, 160 p.

premier assistant sur le plateau, il s'ensuit une absence de plan de travail. Les tournages se passent au jour le jour, sans feuille de service⁶, et avec beaucoup d'improvisation.

En croisant les données relatives à l'année de production, de réalisation et d'écriture du premier film réalisé, nous en apprenons davantage sur la démarche suivie par les cinéastes camerounais pour la pratique de certains métiers. Nous nous attellerons principalement sur les trois métiers évoqués dans le questionnaire : la production, la réalisation et l'écriture de scénario.

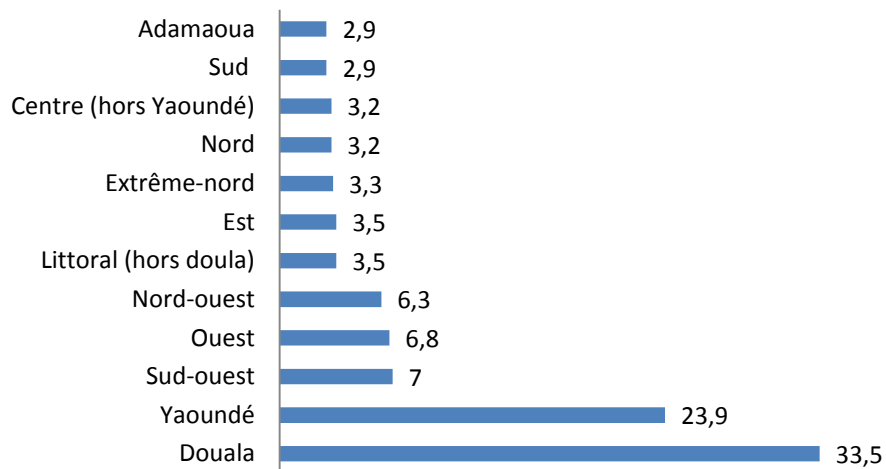
5.2.2. À propos des sociétés de production camerounaises

Selon l'institut national de la statistique du Cameroun⁷, la grande majorité des entreprises au Cameroun est concentrée dans les régions du littoral (33,5%) et du Centre (23,9%). La région du Sud-Ouest vient en troisième position avec un pourcentage de 7 %, ce qui représente environ le 1/5 de la région du centre. Ces données permettent de comprendre la concentration des entrepreneurs dans le secteur cinématographique dans ces trois zones principales. Dans le contexte de la production cinématographique, les écarts observés notamment entre les villes de Yaoundé, Douala et Buea n'épousent pas celles des entreprises dans ces villes étant donné que la pratique du cinéma est jeune et tient compte des aptitudes et opportunités offertes dans chacune de ces villes.

⁶ La feuille de service est un document établi par le premier assistant du réalisateur qui indique le lieu, l'heure de convocation des acteurs et techniciens, la liste des accessoires et costumes. Elle est remise à chaque technicien et comédien la veille du tournage, afin de permettre une préparation optimale des séquences qui seront tournées le lendemain.

⁷ Institut National de la Statistique, *Recensement général des entreprises 2016 (RGE-2)*, 2018, p. 13.

Graphique 68 : la répartition globale des entreprises et établissements par région de recensement au Cameroun.

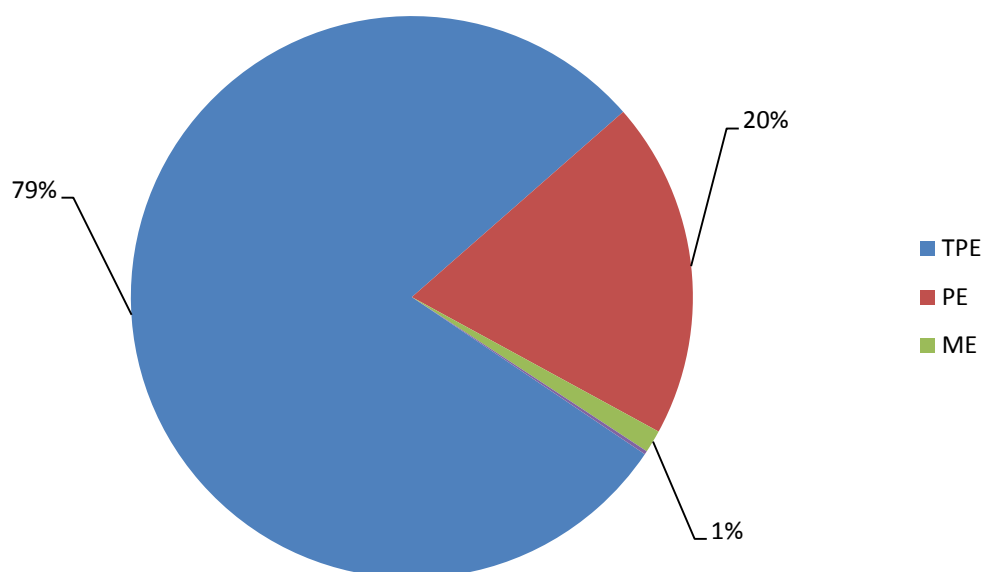


Source : Institut National de la statistique RGE 2.

La loi N° 2015/010 du 16 juillet 2015 modifiant et complétant certaines dispositions de celle n° 2010/001 du 13 avril 2010 portant promotion des PME, énonce la classification des entreprises par typologie suivante :

- Une **Très Petite Entreprise (TPE)** est une entreprise ayant au plus 5 employés et dont le chiffre d'affaires est de moins de 15 millions de FCFA ;
- Une **Petite Entreprise (PE)** est une entreprise dont l'effectif des employés est compris entre 6 et 20 et, ayant un chiffre d'affaires compris entre 15 et 250 millions de FCFA ;
- Une **Moyenne Entreprise (ME)** est une entreprise dont l'effectif des employés est compris entre 21 et 100 et, ayant un chiffre d'affaires supérieur à 250 millions et inférieur ou égal à 3 milliards de FCFA ;
- Une **Grande Entreprise (GE)** est une entreprise dont l'effectif des employés est supérieur à 100 et dont le chiffre d'affaires est de plus de 3 milliards de FCFA.

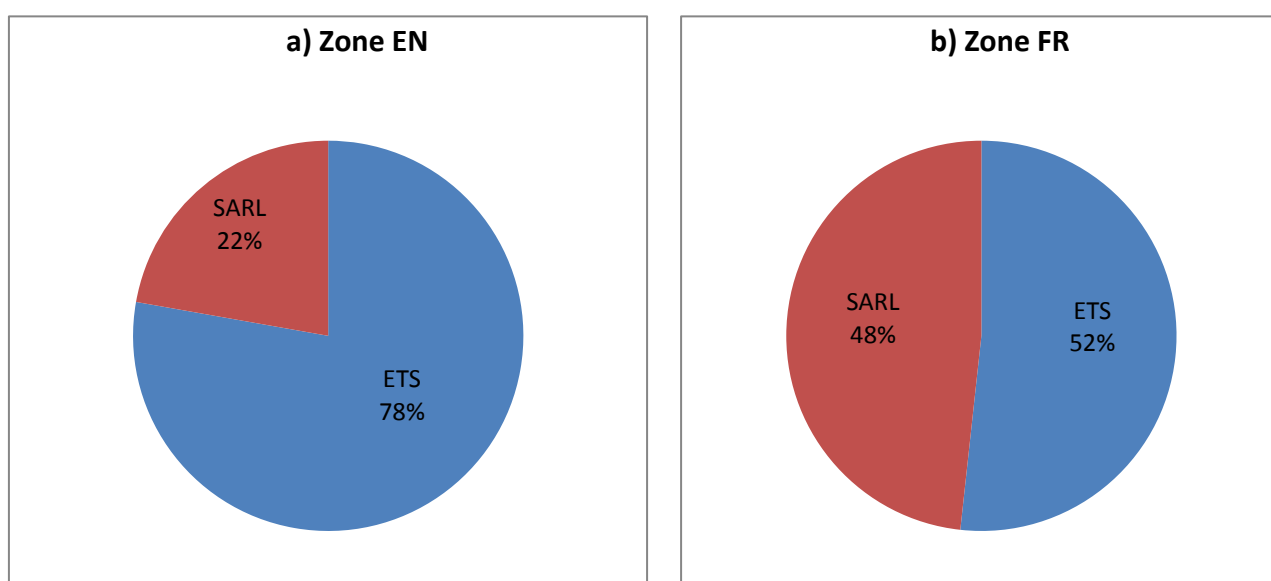
Graphique 69 : la répartition globale des entreprises camerounaises par type.



Source : INS/RGE-2.

Le recensement fait par INS en 2016 révèle que 99,8 % des entreprises camerounaises sont des PME, à savoir 79,1% de TPE, 19,4% de PE et 1,3 % de ME avec de l'autre côté 0,2 % de GE. Ces données mettent en avant le côté embryonnaire de l'entrepreneuriat camerounais, dans lequel beaucoup se débrouillent, majoritairement les jeunes. C'est la résultante d'un système de formation académique demeuré pendant longtemps très théorique. Constat a été fait que beaucoup de jeunes diplômés manquent de qualifications.

Graphique 70 : la répartition des entreprises de production SARL et ETS des enquêtés par zone.



Les entreprises de production recensées dans le cadre de notre enquête se positionnent toutes parmi les TPE. La raison en est toute simple : aucune d'entre elles n'a plus de trois salariés pour le cas des SARL. La déclaration de ces deux ou trois salariés parmi lesquels le fondateur/gérant de la société est souvent imposé par l'administration fiscale qui estime que pour faire tourner une entreprise, il y'a besoin de recruter un minimum de personnel. Dans le cas des entreprises de production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun, le recrutement d'un salarié n'est pas systématique pour la simple raison que le producteur qui est actionnaire unique et gérant est multitâche. La quasi-totalité de ces entreprises sont des entreprises unipersonnelles, dans lesquelles le producteur assure à la fois les fonctions de gérance, de secrétariat, de comptabilité et de prospection. Le cas des Établissements ne pose pas problème étant donné que ce sont des structures physiques appartenant aux individus qui les créent.

Dans les deux zones étudiées, les sociétés unipersonnelles enregistrées sous formes d'Établissements sont celles qui dominent. En zone francophone, le nombre d'entreprises enregistrées sous forme d'Établissements dépasse légèrement le nombre de SARL. Par contre, en zone anglophone, le nombre d'Établissements représentent le double du nombre des SARL.

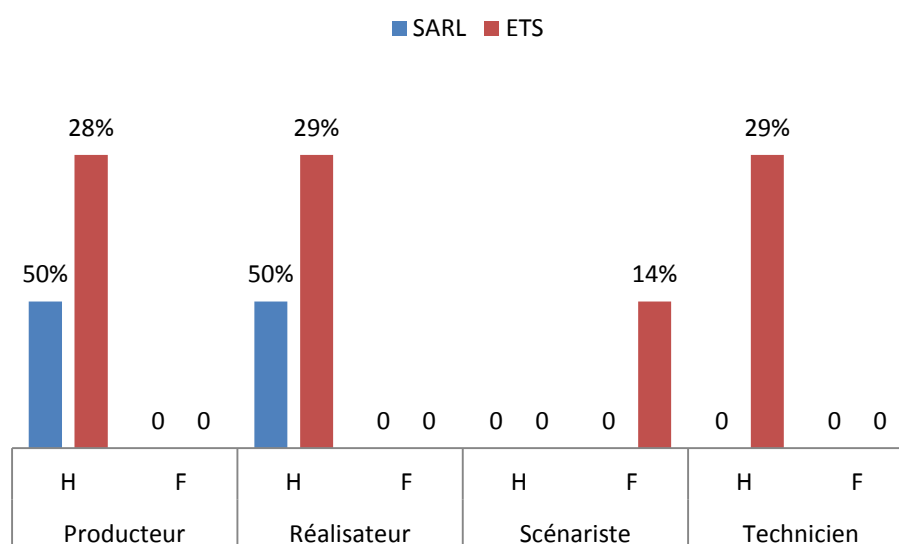
Dans la zone francophone, en considérant la date de création des entreprises recensées figurant dans le registre de commerce et du crédit mobilier de Yaoundé, il ressort que la grande majorité de ces entreprises de productions cinématographique et audiovisuelle sont très jeunes. Elles datent de moins de dix ans par rapport à la période 2009-2015 retenue pour notre recherche.

Si l'INS à travers une étude statistique sur l'état des lieux en 2016 montre que 51% des entreprises camerounaises, donc plus de la moitié, sont créées par des promoteurs ayant au plus un certificat d'études primaires, dans le cas des entreprises audiovisuelles et cinématographiques, la tendance est plutôt inversée. En effet, uniquement 5% des producteurs et gérants de sociétés de notre échantillon sont concernés par ce faible taux de formation académique. Les problèmes constatés dans l'environnement économique du cinéma au Cameroun relèvent donc de plusieurs autres aspects, notamment liés à la qualification professionnelle et à l'expérience.

À la suite d'une étude menée par l'INS sur les entreprises camerounaises assujetties à la Déclaration Statistique et Fiscale (DSF), dont l'objectif était de mener une analyse sur la mortalité des entreprises au Cameroun au cours de la période intercensitaire (2009-2016), il s'avère que plus de la moitié des entreprises sont créées par des promoteurs n'étant pas diplômés du supérieur. Néanmoins, comme le disait Gérard Lemoine (2005), ce qui caractérise un entrepreneur, c'est sa capacité à identifier un besoin qu'il transformera en opportunité d'affaires. Le bagage intellectuel devient donc ainsi facultatif. Au-delà de cela, le manque d'expérience, de jugement managérial et parfois, la méconnaissance du secteur d'activité pourraient figurer dans la longue liste des facteurs qui contribuent à la chute des entreprises.

Les sociétés de productions cinématographique et audiovisuelle camerounaises n'échappent pas à ces règles. Bien que la plupart de leurs dirigeants gérants soient majoritairement diplômés du supérieur, on n'observe pas une recrudescence de fermetures de leurs sociétés, mais plutôt de fortes difficultés à les faire fonctionner et à prospérer. Donc se pose visiblement les questions de gestion et de management de ces sociétés de production.

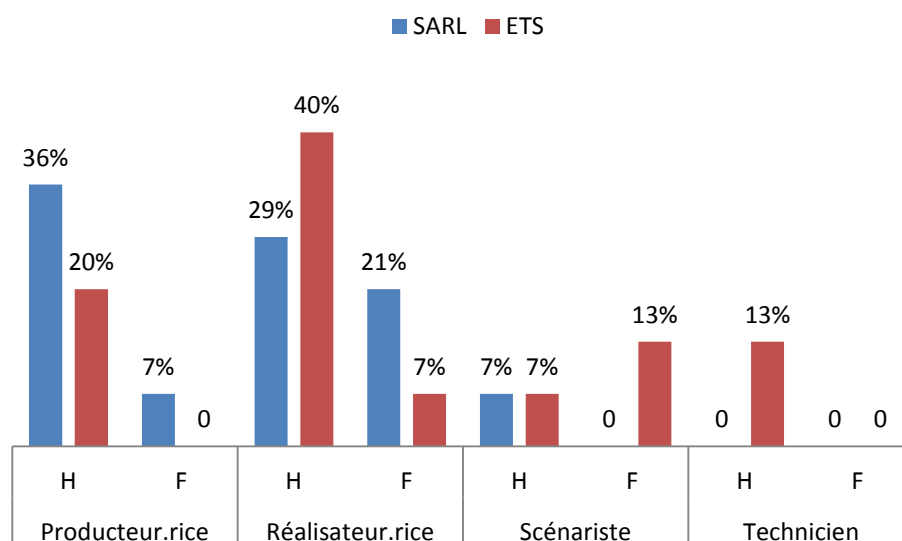
Graphique 71 : la répartition de création des entreprises de production cinématographique et audiovisuelles par corps de métier des enquêtés en zone EN.



Dans la zone anglophone, les producteurs et les réalisateurs font partie des seuls corps de métier à avoir créé des SARL pour la production de leurs films, contrairement à ce que l'on observera en zone francophone. Les corps de métiers supplémentaires qui comprennent les scénaristes et techniciens se limitent à la création des ETS. Avec la souplesse dans la gestion qu'offrent les ETS, il leur est plus facile d'évoluer sur un plan légal avec ce type de structures pour personnes physiques.

Nous notons que les femmes ne sont pas encore totalement impliquées dans ce processus de création des entreprises de production à la période de notre étude. 14% d'entre elles ont néanmoins créé des ETS qui peuvent leur être utiles dans le cadre de certaines prestations ponctuelles.

Graphique 72 : la répartition de création des entreprises de production cinématographique et audiovisuelle par corps de métier des enquêtés en zone FR.



En zone francophone, on fait face à une sorte d'anarchie dans laquelle plusieurs corps de métiers comprenant aussi bien des hommes que des femmes, se retrouvent fondateurs et actionnaires principaux de SARL. Les réalisateurs et réalisatrices sont ceux et celles qui possèdent le plus de SARL avec pratiquement une égalité entre le nombre de SARL créées par les hommes et les femmes. Les scénaristes ne sont pas en reste puisque l'on dénombre 7% de SARL qui leur appartiennent. En ce qui concerne les établissements, les producteurs en possèdent le cinquième qui existe soit 20%. Le reste des 80% est réparti dans les trois

autres corps de métiers dont 47% pour les réalisateurs et réalisatrices, 20% pour les scénaristes et 13% pour les techniciens.

Avoir une entreprise de production au Cameroun, est devenu une obligation pour toute personne qui produit des œuvres cinématographiques et audiovisuelles qu'elle voudrait contrôler totalement. Les documents relatifs à cette société sont dorénavant demandés par les financiers ou les diffuseurs principalement étrangers, pour la signature de contrats divers.

5.3. La formation

Le Cameroun dispose d'une multitude de centres et institutions, publics et privés, qui forment beaucoup plus dans le domaine de l'audiovisuel que celui du cinéma. Nous avons recensé et listé les institutions publiques qui forment dans les domaines de l'audiovisuel et du cinéma au Cameroun à travers le tableau ci-dessous. Les différentes institutions sont classées par année de création.

Tableau 3 : la liste des institutions publiques camerounaises qui forment dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel.

Institutions	Tutelles / Facultés	création	Cycles de formation	Filières / Options	Coûts annuels
Le Centre de Formation Professionnelle de l'Audiovisuel (CFPA ⁸) devenue depuis le 15 septembre 2015 Institut de formation et de conservation du patrimoine audiovisuel (IFPCA)	CRTV (Cameroun Radio Television)	1983	Deux années ⁹	<ul style="list-style-type: none"> • réalisation, • prise de vues, • éclairage <i>niveau 1&2,</i> • son <i>niveau 1&2,</i> • montage, • graphisme vidéo <i>niveau 1&2,</i> • infographie / multimédia <i>niveau 1&2,</i> • dessin animé <i>niveau 1&2,</i> • journaliste reporter d'images, • archivistique 	<u>Nationaux</u> : 1.000.000 FCFA (1.525 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)

⁸ Le CFPA est spécialement destiné au départ, à former le personnel de la télévision nationale CRTV. Au fil des années, il va s'ouvrir aux nationaux et étrangers extérieurs à la CRTV, pouvant déboursier la somme de 1.000.000 FCFA⁸ (1.524 EUR) par année académique.

⁹ Les démarches sont en cours pour un arrimage au système LMD.

				audiovisuel	
Université de Yaoundé 1	Faculté des arts, lettres et sciences humaines – département des arts et archéologie- section des arts du spectacle et cinématographie.	2009	License, Master, Doctorat.	<ul style="list-style-type: none"> • Production cinématographique et télévisuelle. 	<u>Nationaux</u> : 50.000 FCFA (76 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)
		2013 / 2014	Master Pro ¹⁰	<ul style="list-style-type: none"> • Production cinématographique 	<u>Nationaux</u> : 600.000 FCFA (915 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)
Institut Supérieur du Sahel (ISS)	Université de Maroua Beaux-arts et sciences du patrimoine(BEAR SPA)	2008	Diplôme d'ingénieur	<ul style="list-style-type: none"> • Cinéma (scénariste, metteur en scène, réalisateur, photographe, ingénieur du son et des images...) 	<u>Nationaux</u> : 50.000 FCFA (76 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)
Institut des Beaux-Arts de Fouban (IBAF)	Université de Dschang Arts du spectacle (<i>art chorégraphique et danse, art musical, art cinématographique et audiovisuel, art théâtral</i>)	2010	Licence, Master, Doctorat.	<ul style="list-style-type: none"> • la production, • la réalisation, • la scénarisation, • la prise de vue 	<u>Nationaux</u> : 50.000 FCFA (76 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)
Institut des Beaux-Arts de Nkongsamba (IBAN)	Université de Douala Cinéma et audiovisuel	2011	Diplôme Professionnel et de Recherche (DPR) après trois années d'études. Diplôme d'Études Supérieures (D.E.S) après cinq années.	<ul style="list-style-type: none"> • la réalisation, • la production, • la prise de vue, • la prise de son 	<u>Nationaux</u> : 50.000 FCFA (76 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)

¹⁰ L'université de Yaoundé 1 a expérimenté un Master 2 professionnel pendant deux années, de 2013 à 2014, et l'a par la suite suspendu pour des raisons managériales aux dires de certains encadreurs.

Institut Supérieur des Sciences, Arts et Métiers (ISSAM)	Arts et métiers de la culture	2018	Brevet de Technicien Supérieur (BTS)	<ul style="list-style-type: none"> • Production Cinématographique • Photographie et Audiovisuel 	<u>Nationaux</u> : 500.000 FCFA (762 EUR) <u>Étrangers</u> : 500.000 FCFA (762 EUR)
École polytechnique de Yaoundé	Université de Yaoundé 1	2018	Licence	<ul style="list-style-type: none"> • arts numériques¹¹ • humanités numériques¹² 	<u>Nationaux</u> : 50.000 FCFA (76 EUR) <u>Étrangers</u> : 1.000.000 FCFA (1.524 EUR)
Université inter-états Cameroun-Congo (UIECC)	Mention Création et Design Numérique	2019	Licence, Master, Doctorat.	<ul style="list-style-type: none"> • Production Audiovisuelle et Numérique • Infographie, Graphisme et Multimédia • Animation, Réalisation 3D et Effets Visuels • Ergonomie, Design d'Interaction 	<u>Camerounais</u> : 500.000 FCFA (762 EUR) <u>Congolais</u> : 500.000 FCFA (762 EUR)

Nous avons au total deux universités d'État, trois instituts d'État, une école polytechnique d'État et deux centres privés dont celui de la télévision nationale qui forment dans le domaine de l'audiovisuel. Concernant les centres de formations professionnelles, dans le secteur privé, la liste est certes plus longue, mais difficile à évaluer ou d'en faire une analyse pertinente. Ces centres de formation privés ouvrent et ferment au gré de leurs initiateurs, avec ou sans autorisation de fonctionner pour certains d'entre eux.

Toutes ces structures de formation ont fortement besoin non seulement de formateurs et d'enseignants compétents et qualifiés pour dispenser les cours, mais aussi d'un minimum d'équipements techniques pour les exercices pratiques. En dehors du centre de formation de la CRTV, toutes les institutions et universités disposant de cette filière cinéma et audiovisuelle manquent cruellement d'équipements techniques pour les exercices

¹¹ Les « arts numériques » concernent tous les arts qui se réalisent avec l'aide des dispositifs et outils numériques avec une option de formation en trois parcours dont l'animation, le design 2D et 3D et le graphisme et multimédia.

¹² Les « humanités numériques » concernent les notions liées à la gestion stratégique de communication multimédia, d'ingénierie économique et juridique, de la connaissance et de l'information, ainsi que du cyber espace.

pratiques des étudiants. Les formations dispensées sont par conséquent beaucoup plus théoriques que pratiques.

Dans le contexte camerounais, nous observons que beaucoup de formateurs en cinéma manquent eux-mêmes de formation. En prenant le cas de l'université de Yaoundé 1, la presque totalité des enseignants du département arts du spectacle sont formés et ont soutenu des thèses dans le domaine théâtral qui était très développé à l'époque.

La mise en place, dans une optique proprement étatique, du système d'enseignement supérieur, opère également dans le cadre du personnel. En effet, la création des institutions universitaires requérait l'existence d'un personnel enseignant pour garantir son bon fonctionnement et fonder sa légitimité. L'État engage alors une politique de production de ce personnel. C'est ainsi que des Camerounais sont envoyés en formation dans plusieurs pays européens et américains. Bien plus, des vagues de Camerounais, tantôt encore engagés dans un cursus doctoral, tantôt ayant juste obtenu un diplôme de master, sont recrutés comme enseignants. Cette tendance, devenue récurrente dans le développement de l'enseignement supérieur, s'observe spécialement lors des grandes transformations morphologiques du système consécutives à la modification de la politique éducative¹³. En fait, ce sont les impératifs politiques de l'État en matière d'éducation qui ordonnent la formation d'un corps et donc le statut d'universitaire à différentes périodes du développement¹⁴

La hiérarchie des postes dans l'enseignement supérieur en zone francophone est calquée sur le modèle français. Au bas de la chaîne se trouvent les assistants, puis les chargés de cours, ensuite les maître.sse.s de conférences et enfin les professeur.e.s

En plus de la dizaine qui dispensent des cours en cinéma et audiovisuel, figurent un bon nombre issu de la vingtaine des étudiants doctorants. Il s'avère que ces étudiants doctorants devenus enseignants « titulaires » pour certains, ne maîtrisent pas les notions de

¹³ Source : annuaire de l'Université de Yaoundé, 1984-1985.

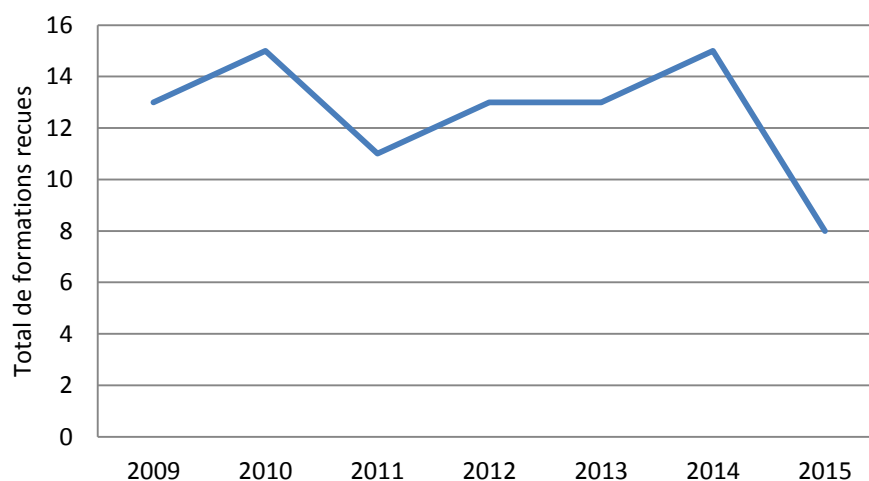
¹⁴ Luc NGWÉ, « Diplômes, grades et postes : bureaucraties universitaires, bureaucraties politiques et effets sur la dynamique du champ académique au Cameroun », hal-00397767, p.61.

cinéma, car ils ont été enseignés principalement par des professeurs issus du milieu du théâtre. Cette situation, certes salubre pour le corps administratif qui ne dépense pas de sommes énormes pour ces enseignants-là, toujours disponibles, est tout de même préoccupante pour la qualité de la formation dispensée. Dès lors Il n'est plus surprenant d'avoir des doctorants qui prennent en moyenne six à sept ans pour soutenir leurs thèses, le travail de recherche étant devenu secondaire. Le système académique universitaire est tolérant sur ce point parce qu'il n'existe pas la contrainte de se réinscrire chaque année, comme cela se fait en Europe pour garder le statut d'étudiant. Un doctorant camerounais peut ne pas se réinscrire pendant quatre années et être programmé pour sa soutenance, à condition qu'il paie les années antérieures d'inscription en question.

5.3.1. La formation des techniciens enquêtés dans les deux zones

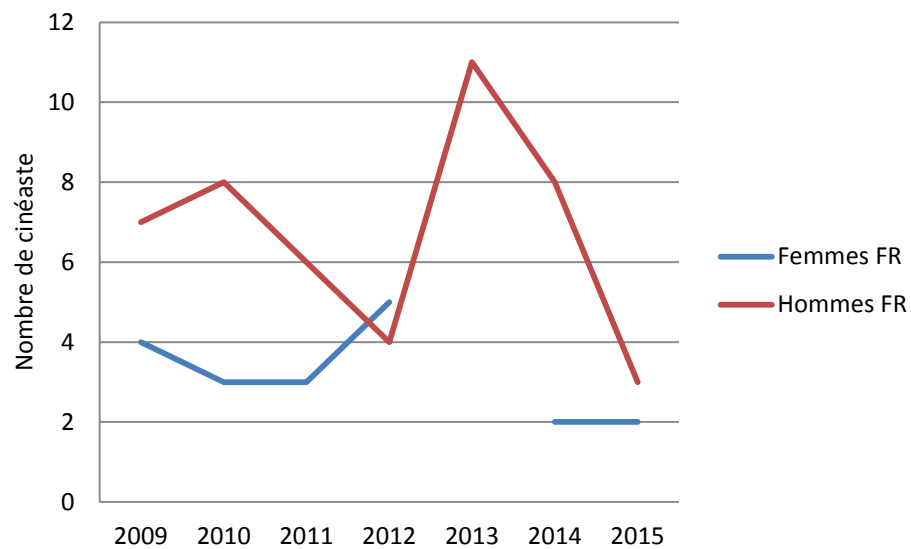
Il est important de noter qu'il revient aux cinéastes de faire des recherches et postuler pour des formations diverses dans les domaines techniques. Le système de prise en charge avec des bourses ayant pratiquement disparu, il est parfois demandé aux cinéastes de contribuer partiellement aux coûts liés à la formation. Il peut par exemple s'agir de payer le billet d'avion comme participation et bénéficier d'une prise en charge de l'hébergement, de la restauration et de la formation. Ceux des cinéastes n'ayant pas suffisamment de revenus pour cette participation se trouvent écartés de la sélection. Il est parfois arrivé que certains cinéastes essuient un refus de visa pour les formations à l'étranger, ce qui constitue un handicap supplémentaire aux possibilités de formations.

Graphique 73 : le total des formations reçues par année dans les métiers techniques dans les deux zones.

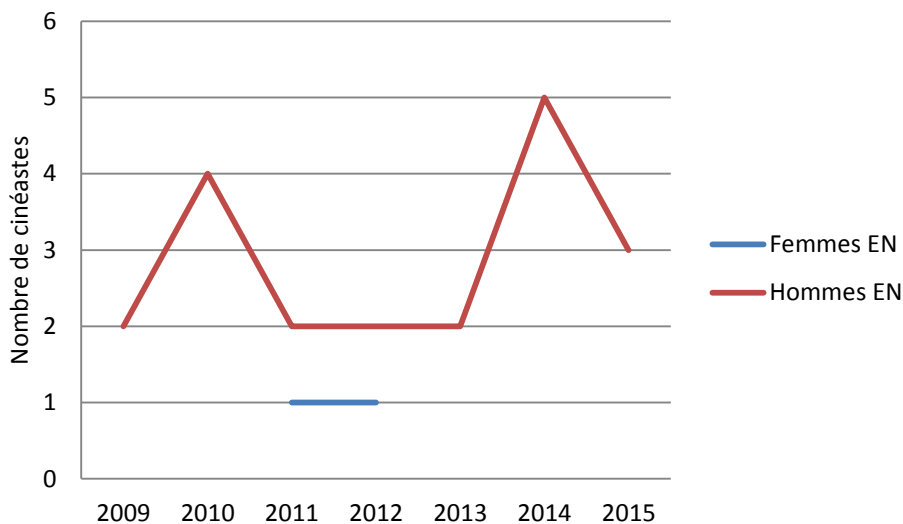


L'analyse de la courbe graphique de la totalité des formations dans les métiers techniques reçues par l'échantillon de notre enquête montre une moyenne de 13 soit 7% de techniciens camerounais formés dans le cinéma et l'audiovisuel au courant de notre période d'étude. Le nombre de formations de techniciens dans les métiers du cinéma et de l'audiovisuel déjà faibles en 2010 (9%), a drastiquement diminué au fil des années jusqu'à atteindre les 5% en 2015. Cette chute du nombre de techniciens camerounais formés dans les métiers du cinéma et de l'audiovisuel peut s'expliquer avec la diminution constante jusqu'à la suppression de certaines aides bilatérales dans le secteur culturel.

Graphique 74 : le nombre de cinéastes francophones de notre échantillon formés par année.



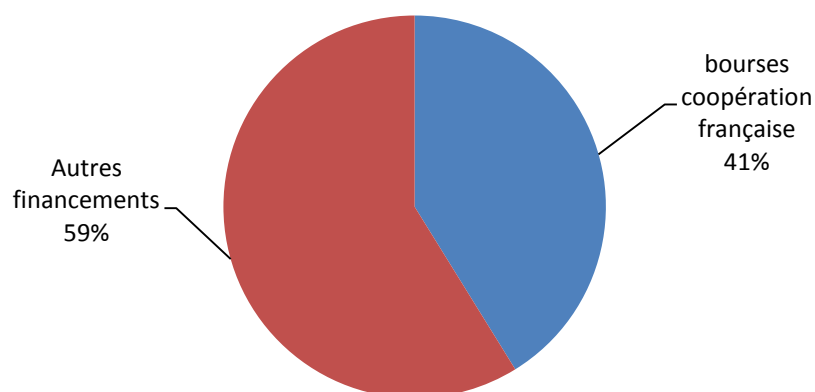
Graphique 75 : le nombre de cinéastes anglophones de notre échantillon formés par année.



Les graphiques 73 et 74 détaillent le nombre de technicien.ne.s formé.e.s dans chacune des deux zones étudiées. Nous constatons dans les deux zones des courbes en dents de scie qui pourraient évoquer un système de formations non planifiées et encadrées.

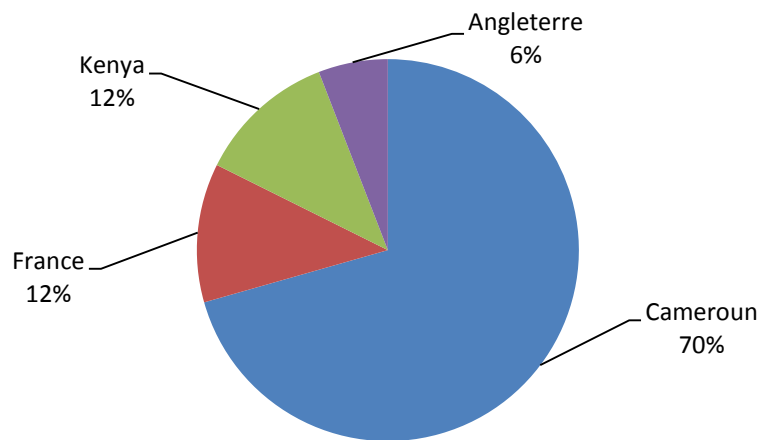
En zone francophone par exemple, nous passons de 11 formations en 2013 à 3 en 2015 sans explications logiques. Tandis que dans la zone anglophone, il y'a une nette augmentation pour la même période. Le nombre de femmes cinéastes formées est très faible en zone anglophone et périodique en zone francophone.

Graphique 76 : les financements des formations techniques des enquêtés dans les deux zones.



La plupart des cinéastes de la zone francophone ayant été formés en France notamment, l'ont été majoritairement avant 2009 et ont tous bénéficié des bourses de la coopération française. Parmi tous les cinéastes de notre échantillon issus de la zone francophone, 24% ont bénéficié des bourses de la coopération française et 31% de celles d'autres organismes et structures privées européennes, pour des formations dans les domaines techniques. Il s'agit principalement des formations en post production, prises de vues et techniques audiovisuelles. Ces formations ont une durée supérieure ou égale à un mois.

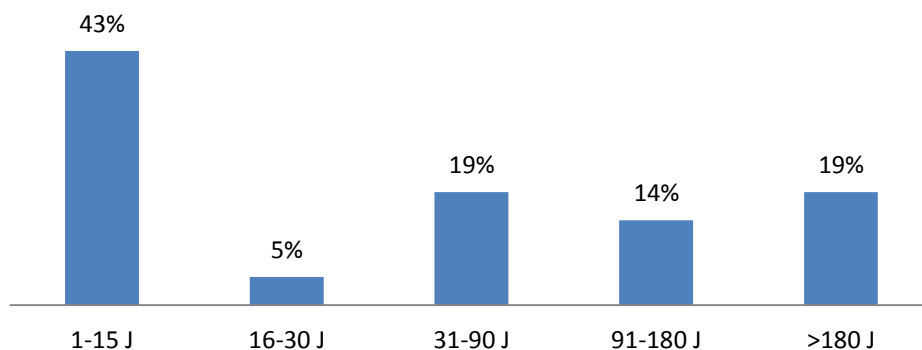
Graphique 77 : les pays ayant hébergé des formations de techniciens des enquêtés des deux zones.



Ne fonctionnant pas dans le système francophone bien qu'étant camerounais, les cinéastes anglophones se sont tournés pour leurs formations techniques vers des pays usant de la langue anglaise comme le Kenya pour l'Afrique et l'Angleterre pour l'Europe qui ont accueilli respectivement 12% et 6% d'entre eux.

De façon globale, le constat est fait de ce que 70% de la cible de notre enquête a reçu des formations dans les domaines techniques sur place au Cameroun. Les possibilités d'obtention des bourses étant devenues presque inexistantes et les conditions d'obtention de visa notamment pour les formations en Europe très difficiles, il ne reste plus d'autres choix que de se former sur place ou suivre des cours en ligne. La formation sur place se passe généralement à travers des master class ou alors sous la supervision d'un technicien plus expérimenté.

Graphique 78 : la durée des formations de techniciens dans les deux zones.



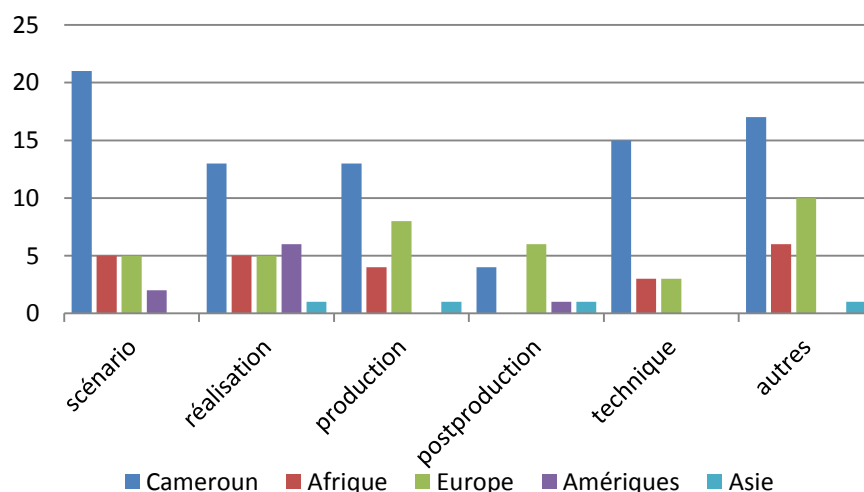
Ce graphique nous montre que près de la moitié des formations reçues par les cinéastes camerounais dans les domaines techniques sont inférieures à 15 jours. Ce sont des master class ou stages ponctuels dispensés lors des festivals généralement ou ponctuellement dans le cadre de certains projets spécifiques organisés par des institutions culturelles.

La ville de Yaoundé, à travers l’Institut Français, le Goethe Institut et le centre culturel espagnol, pour ne citer que ces exemples, a accueilli plusieurs formations de courte durée réservées à des cibles précises parfois dans le contexte des évènements spécifiques. Ce fut le cas en 2011 lors de la journée internationale des violences faites aux femmes pendant laquelle le Goethe institut a organisé un atelier de formation polyvalent en audiovisuel et cinéma pour les femmes.

Avec 20% de techniciens ayant suivi des cycles de formations professionnelles supérieurs à six mois, nous comprenons mieux pourquoi jusqu’à présent beaucoup de films tournés au Cameroun par des Camerounais souffrent encore cruellement de problèmes techniques de tous ordres.

Les cinéastes anglophones ayant pris conscience de cette carence de « bons » techniciens, se sont résolus à s’appuyer sur les rares qui existent. La conséquence immédiate est que la programmation de plusieurs films est fonction de la disponibilité du technicien en question qui, lorsqu’il ne l’est pas, peut paralyser parfois toute une production.

Graphique 79 : le classement du type de formations reçues par les enquêtés au Cameroun et par continent.



Le type de formations reçues concerne principalement les domaines du scénario, de la réalisation, de la production, de la postproduction, de la technique et les cas mixtes relatifs à des formations polyvalentes.

Les formations dans plusieurs domaines au Cameroun viennent en tête étant donné que beaucoup de cinéastes n'ont pas de possibilités de s'expatrier pour aller se former. Toutefois, les formations reçues au Cameroun sont généralement de courte durée dans le contexte des stages et ateliers spécifiques.

En dehors des formations locales réservées en grand nombre aux cinéastes camerounais, celles reçues à l'extérieur du Cameroun sont majoritairement localisées entre l'Afrique et l'Europe. L'Europe compte un peu plus de formations que l'Afrique par le simple fait que pendant longtemps, les bourses de formation de la coopération française ou d'un autre pays européen étaient réservées pour la France ou ce pays européen uniquement. Avec le temps, il y'a eu une volonté de certaines institutions européennes et françaises en particulier, d'encourager la formation sur place en Afrique plutôt que de continuer de le faire en Europe où les coûts de billets d'avion et de prise en charge sont très élevés et limitent par conséquent le nombre de bénéficiaires.

Les quelques formations reçues en Amérique et en Asie le sont ponctuellement par quelques cinéastes qui ont effectué des voyages à travers leurs réseaux personnels et ont profité de leurs présences dans ces lieux pour se former.

5.4. La diffusion

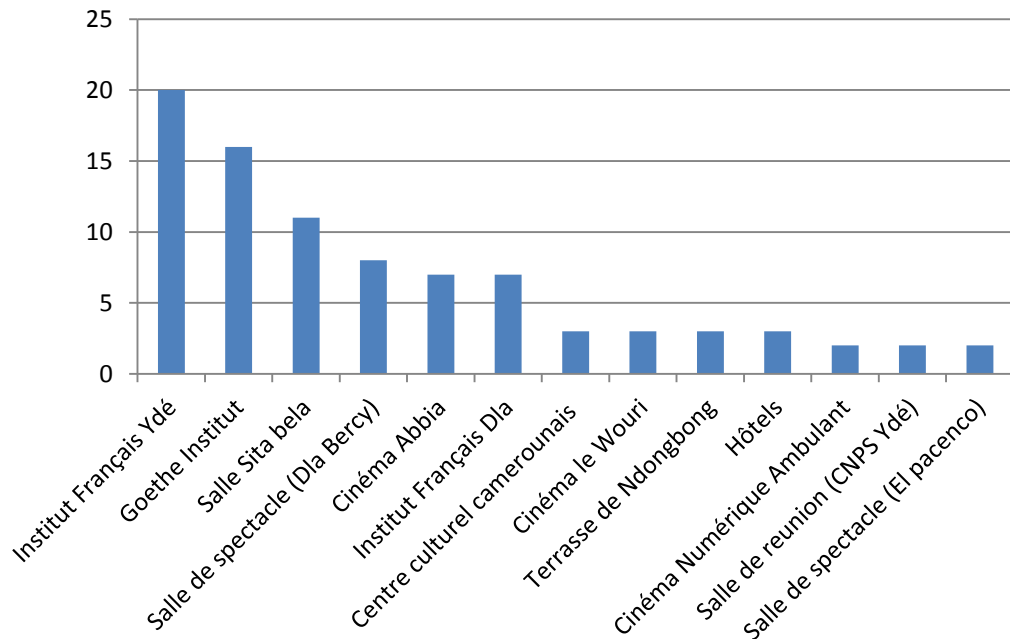
5.4.1. Les espaces de diffusion des films dans les deux zones

Les problèmes liés à la diffusion des œuvres de création se posent pratiquement dans tous les secteurs artistiques au Cameroun. Pendant longtemps, le cadre approprié pour les représentations artistiques et culturelles était offert par des institutions étrangères à l'instar du Goethe Institut ou du centre culturel français. Avec le temps, les choses ont évolué et les principaux concernés, à savoir, les artistes, ont réfléchi et inventé des solutions face à cette carence d'espaces de diffusion des films.

À chaque étape de la chaîne de production artistique, les artistes et leurs incontournables accompagnateurs que sont les opérateurs culturels

ont trouvé des astuces pour surmonter les obstacles. Mais il en faut bien plus pour faire face au piratage, pour construire une véritable salle de spectacle, pour créer une école¹⁵.

Graphique 80 : les espaces de diffusion des films des enquêtés recensés dans les deux zones.



Il apparait dans ce graphique que la ville de Yaoundé est celle qui dispose des 2/3 soit 67% des espaces de diffusion des films de nos enquêtés. La ville de Douala occupe les 1/3 soit 33% restants en dehors des hôtels.

Les hôtels sont les lieux qui accueillent les projections dans les autres villes du Cameroun. Ces espaces de diffusion de films sont très variés et parfois inattendus. D'une part nous recouvrons les lieux conventionnels de diffusion que sont les salles de cinéma (Abbia et Wouri), d'autre part les autres lieux qui regroupent :

- Institutions culturelles : Institut français de Yaoundé et Douala, Goethe Institut, Centre culturel Camerounais
- Les lieux de divertissement : Terrasse de Ndogbong, El pachenco, Douala Bercy
- Les lieux appartenant à des institutions publiques et privées : CNPS Yaoundé, Sita Bella.

¹⁵ Tony MEFÉ, « La culture de la débrouille », *Africultures*, 2004, vol. 60, n° 3, p. 15-18.

Parmi les structures auxquelles les producteurs de notre enquête ont fait appel pour la diffusion de leurs films, viennent en tête deux institutions culturelles : l'institut français de Yaoundé et le Goethe Institut. Ces deux institutions basées à la capitale du Cameroun figurent parmi celles qui se sont impliquées sur un plan financier et logistique à la perpétuation de la diffusion des films camerounais.

Il est nécessaire de noter que le cadre de diffusion des films dans ces deux institutions n'est pas identique. L'institut français de Yaoundé qui vient en tête des espaces de diffusion, compte parmi les rares structures étrangères installées au Cameroun, à s'être équipées d'un système 35 mm pour la projection des films cinéma dans sa salle polyvalente. C'est ce qui justifie le repli majoritaire des cinéastes vers ce lieu dès la fermeture de toutes les salles de cinéma en 2009. L'institut Goethe quant à lui a beaucoup plus développé un système de projections débats dans le cadre d'un ciné-club mensuel qui offre un espace aux jeunes cinéastes et aux plus expérimentés de présenter leurs œuvres auprès d'un public avec lequel ils peuvent échanger à la fin de la projection. Idem dans le cadre des projections accueillies durant certains festivals de cinéma qui se déroulent à Yaoundé dans cette institution. La salle du Goethe institut est plus petite et basique (une cinquantaine de chaises) et diffuse des films uniquement avec un vidéo projecteur et une sonorisation home cinéma 5.1. Ce qui n'est pas le cas de l'Institut Français qui possède une salle conventionnelle pour les diffusions de film, équipée de 325 sièges rabattables et d'une sonorisation conséquente.

Parmi ces treize lieux de diffusion listés par notre échantillon, seul le Goethe Institut pratique une politique de totale gratuité. Lorsqu'un cinéaste sollicite le Goethe Institut pour la diffusion de son film dans le cadre du film-klub ou dans un autre cadre spécial, le Goethe Institut prend en charge la communication en interne dans son réseau et aussi le cocktail ou l'apéro offert en fin de projection. Ce qui n'est pas le cas pour les différents autres espaces de projection où les cinéastes doivent déboursier des sous pour la location. La salle Sita Bella (165 places) a fait l'exception pendant quelques années en pratiquant la politique de la gratuité partielle de la salle avec une contribution de 30.000 FCFA (45,7 EUR) destinée à l'entretien de cette dernière.

En dehors de l'Institut Français, du Goethe Institut, du cinéma le Wouri et du cinéma Abbia, tous les autres espaces de diffusion de films listés ne sont pas équipés en matériel

audiovisuel de projection. Il revient au cinéaste qui loue l'espace d'apporter un vidéo projecteur et un matériel de sonorisation pour la diffusion du film. Ce qui, sur un plan technique, pose d'énormes problèmes liés à la qualité technique des diffusions de films au Cameroun dans ces espaces non appropriés.

Nous notons également que dans la liste des espaces de diffusion des films de nos enquêtés, il ne figure curieusement pas les salles de cinéma Canal Olympia¹⁶, appartenant au groupe Bolloré. Elles étaient pourtant supposées combler le vide de cette disparition de salles de cinéma au Cameroun. C'est à ce niveau que nous nous rendons compte de l'ignorance des textes, aussi bien par les cinéastes, premiers concernés, que par certains membres de l'administration évoluant dans les secteurs de la cinématographie et de l'audiovisuel.

En effet il existe un texte qui n'apparaît pas dans le recueil des textes juridiques du ministère des Arts et de la Culture et qui pourtant est capital pour les cinéastes en matière de diffusion de leurs œuvres. C'est la loi n°88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement cinématographique¹⁷. C'est ce texte qui fixe et réglemente toutes les taxes à payer dans le cadre de l'exercice, dans le secteur de l'industrie du cinéma. Ces taxes concernent principalement :

- Les droits d'inscription au registre des distributeurs cinématographiques agréés (100.000 FCFA / an)
- Les droits d'inscription au registre des exploitants cinématographiques agréés (de 30.000 FCFA à 75.000 FCFA en fonction de la capacité de la salle)
- Les droits de délivrance de l'autorisation de prises de vue cinématographiques et des enregistrements sonores (10.000 FCFA / film)
- Les droits de délivrance des visas d'exploitation des films cinématographiques et des enregistrements sonores (2.000 FCFA / film - de 60 min. et 4.000 FCFA / film + de 60 min.)
- La taxe additionnelle aux prix des places dans les salles de spectacles cinématographiques (de 5 FCFA à 200 FCFA en fonction du prix des places)

¹⁶ Le groupe Bolloré, filiale du groupe français Vivendi, a inauguré sa première salle de cinéma Canal Olympia le 14 juin 2016 à Yaoundé et la seconde salle le 18 janvier 2017 à Douala.

¹⁷ Cf. annexe 24 : loi n°88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement cinématographique.

L'article premier de cette loi précise que le produit des droits et taxes susvisés est affecté à l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique. Cet organisme était le FODIC qui a été dissout depuis trente ans déjà. Ce qui suscite l'interrogation de savoir où vont ces droits et taxes qui continuent d'être collectés par le ministère des Arts et de la Culture à travers sa direction de la cinématographie et des productions audiovisuelles (DCPA)¹⁸ ? L'article 3 de cette loi précise également que « les cinéastes et les organes de presse camerounais sont assujettis au paiement de 50% des droits et taxes énumérés à l'article précédent pour les films qu'ils réalisent. » Il apparaît de toute évidence que le législateur a tenu compte des difficultés auxquelles pourraient être confrontés les cinéastes locaux et a ainsi allégé de moitié le paiement de ces taxes. Il est allé encore plus loin à l'article 6 qui précise : « dans le cadre de la promotion du cinéma national, tous les exploitants de salles de spectacles cinématographiques en république du Cameroun sont tenus de projeter au moins trois fois les films produits ou réalisés par les Camerounais. » Le texte précise la répartition des recettes dans ce cas de figure en raison de 60% pour l'exploitant et 40% pour le producteur ou réalisateur intéressé.

Cet article, très sensible, peut faire l'objet de deux interprétations en fonction de la personne qui l'analyse. D'un côté, il peut être analysé dans le sens où en tenant compte des pratiques récentes, il imposait aux exploitants qui acceptaient de diffuser le film, l'obligation de le passer au moins trois fois. De l'autre côté, une lecture littérale pourrait considérer cet article comme une obligation aux exploitants de diffuser tout film camerounais ayant obtenu un visa. Ce qui aujourd'hui, pourrait sembler impossible, au vu du nombre de films camerounais qui sortent et qui obtiennent un visa, indépendamment de leur contenu et qualité technique. Toutefois, il s'avère qu'en lisant le compte-rendu de la première commission des premiers états généraux du cinéma au Cameroun qui se sont tenus le 27 avril 1990 à Yaoundé, la deuxième interprétation est celle pensée par l'État. Les cinéastes de cette époque-là décriaient déjà cette obligation imposée aux exploitants. Dans leur quatrième recommandation, ils souhaitent « la levée de l'obligation et de la sanction

¹⁸ Cette question adressée par mail au directeur de la cinématographie en date du 20 février 2020, n'a toujours pas obtenue de réponse.

prescrites respectivement par les articles 6 et 8 de la même loi aux exploitants, ces mesures s'avèrent incompatibles avec l'activité cinématographique qui est une activité libérale¹⁹. »

Le problème de la vétusté des textes législatifs du cinéma camerounais, non abrogés, qui méritent aujourd'hui un toilettage et une mise à jour, se pose clairement. Cet article pris à la lettre serait donc une des solutions légales face au problème épineux de la distribution et de l'exploitation de films au Cameroun dont souffrent ses cinéastes. Autrement dit, la multitude des films camerounais ayant obtenu un visa d'exploitation devrait être programmé auprès des exploitants de salles, dont on en dénombre actuellement trois au Cameroun, à savoir : Canal Olympia Yaoundé, Canal Olympia Douala et le cinéma l'Éden de Douala. Trois diffusions obligatoires selon le législateur.

5.4.2. Les visas d'exploitation des films

Selon l'article 19 du décret n° 90/1462 du 09 novembre 1990 portant obtention des autorisations d'exercice de l'activité cinématographique, l'obtention du visa d'exploitation est subordonnée à la production d'un dossier comprenant les pièces suivantes :

- une demande timbrée ;
- les scénarii des films et la fiche correspondante comportant entre autres, les noms du réalisateur et des principaux interprètes, le pays du producteur, le format, la durée ou la longueur du film ;
- les affiches y afférentes, et, à la demande de la Commission nationale de contrôle, le film lui-même ;
- un contrat d'acquisition, de cession ou de concession des droits d'exploitation du film souscrit avec le producteur ou ses mandataires légaux.

Chaque visa d'exploitation précise la catégorie du film concerné parmi les quatre types de visa au choix :

S = visa tous publics

T= interdit aux moins de 13 ans

D= interdit au moins de 18 ans

C= censuré

¹⁹ Annexe 10 : états généraux du cinéma camerounais.

Dans notre période d'enquête allant de 2009 à 2015, le ministère des Arts et de la Culture du Cameroun a délivré un total de 191 visas d'exploitation de films répartis ainsi :

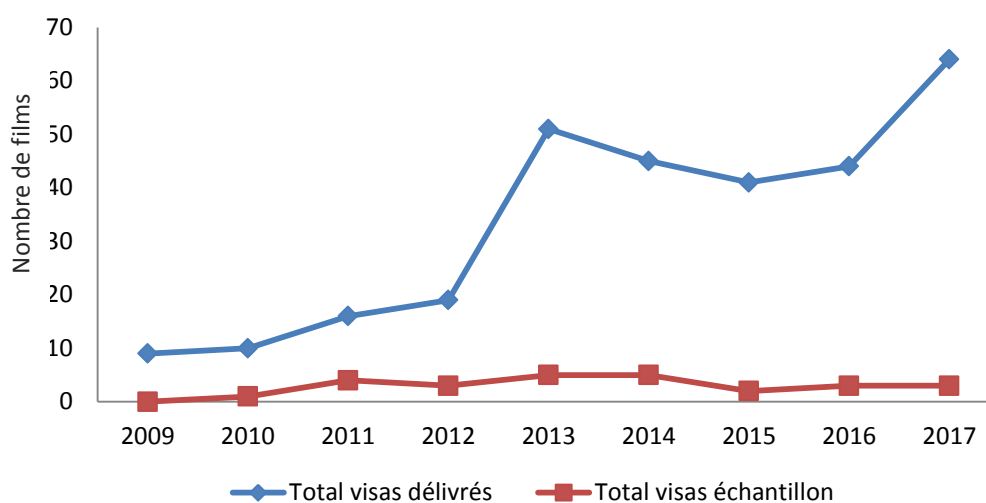
Tableau 4 : le nombre de films camerounais ayant reçu les visas du MINAC (2009-2015).

	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015
LM	7	6	13	13	31	21	26
CM	0	0	1	1	17	24	14
DOC	0	0	0	0	0	0	1
SÉRIE	0	0	0	0	0	0	0
INCONNU	2	4	2	0	3	0	0
TOTAL	9	10	16	19	51	45	41

Les producteurs de films longs métrages sont ceux qui ont le plus sollicité les visas d'exploitation à hauteur de 63% contre 31% pour ceux des courts métrages. Les courts métrages, majoritairement produits en zone francophone, le sont davantage par des cinéastes débutants et amateurs. C'est un moyen pour ces derniers de s'exercer et d'apprendre les rouages du métier. Les professionnels qui en produisent les destinent à des circuits de distribution de festivals majoritairement.

Dans la liste des 191 visas d'exploitation délivrés par le ministère des Arts et de la Culture durant notre période d'étude, 6% de visas, répartis sur quatre années (2009,2010,2011 et 2013) font état de la non identification du genre de film ayant reçu le visa. Cette lacune est la conséquence de la non existence d'un système rigoureux dans l'archivage et la traçabilité de l'octroi des visas d'exploitation. Lors de notre passage à la direction de la cinématographie et des programmes audiovisuels du MINAC, nous avons remarqué que le travail de reconstitution de cette base de données liée aux visas accordés aux films se basait sur un carnet de reçus des sommes payées pour l'obtention des visas d'exploitation. Il est par conséquent arrivé plusieurs fois que l'agent chargé d'établir ce reçu ne le remplisse pas complètement avec toutes les informations liées aux films.

Graphique 81 : le comparatif entre visas délivrés et visas des films recensés.



Sur notre période d'étude 2009 à 2015, le ministère des Arts et de la Culture à travers son département de la direction des productions cinématographiques et audiovisuelles a délivré un total de 174 visas d'exploitation²⁰, tous genres confondus. Le pic sera atteint en 2017 avec un total de de 64 visas délivrés en une année. Il apparaît une progression dans la sollicitation des visas à la DCPA au fil des années.

En effectuant une comparaison avec l'ensemble des 350 films recensés lors de notre enquête, le verdict est sans appel : plus de 90% des cinéastes ayant produit des œuvres de 2009 à 2017 n'ont pas demandé de visas d'exploitation à la DCPA. Par année, à peine 5 producteurs ont adopté cette démarche censée être obligatoire comme le stipule l'article 2 de la loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique²¹. Le nombre total de visas d'exploitation de films délivrés en huit années sur toute l'étendue du territoire camerounais est inférieur au nombre partiel de films longs et courts métrages que nous avons recensé uniquement dans deux villes du Cameroun sur six années. Qu'est ce qui pourrait justifier ce manquement ? Surtout que la plupart des producteurs ou réalisateurs effectuent une demande de tournage²² au MINAC avant d'entamer leurs prises de vues, au risque d'encourir des difficultés en cas de contrôle effectué par un policier dans la rue pendant le tournage. Pourtant, le coût de la demande d'un visa d'exploitation semble abordable, puisqu'il est de 2.000 FCFA (environ 3 EUR) pour

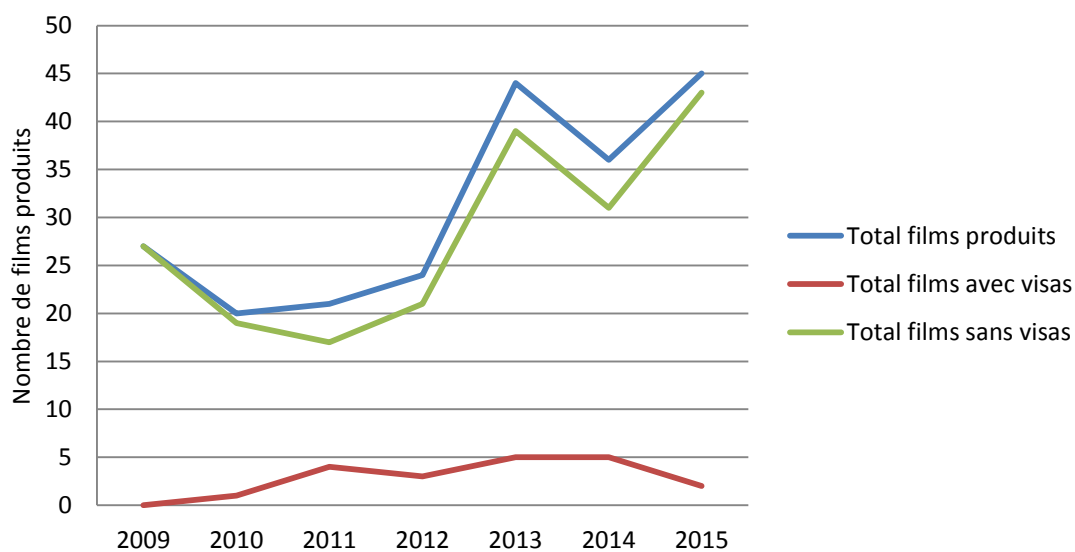
²⁰ Source : fichier des visas du MINAC, 2019.

²¹ Cf. annexe 15 : modèle de visa délivré par le MINAC.

²² Cf. annexe 12 : modèle d'autorisation de prises de vues délivrée par le MINAC.

les films de durée inférieure ou égale à une heure et 4.000 FCFA (environ 6 EUR) pour les films de durée supérieure à une heure, conformément à ce que prévoit la loi n° 88/013 du 16 Décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement de l'industrie cinématographique en son article 2. La réponse à cette question est simplement que le fait d'avoir une autorisation de prise de vues est capital parce que les tournages sans autorisations de prise de vues courent le risque d'être suspendus et les équipements confisqués par la police. Tandis que la non obtention de visas d'exploitation n'a aucun impact sur la diffusion des films. Ces visas d'exploitation ne sont d'ailleurs pas exigés par les télévisions locales avant la diffusion des films sur leurs antennes. Certains films ont également fait l'objet de diffusion à la salle Sita Bella administrée par la DCPA, sans qu'ils n'aient obtenu leurs visas d'exploitation.

Graphique 82 : les courbes de productions des films et des visas d'exploitation de 2009-2015.



L'analyse du graphique ci-dessus qui prend en compte le nombre total de films produits par notre échantillon ainsi que du nombre total de ces films qui ont obtenu le visa montre clairement le côté illégal de l'exploitation des films dans les deux zones. L'écart entre le nombre de films ayant obtenu les visas d'exploitation est très loin de la totalité des films produits. À peine 10% des films produits dans les deux zones respectent la législation en ce sens qu'ils ont obtenu un visa d'exploitation. Le fait qu'il n'existe plus un organe qui contrôle l'exploitation des films aurait entraîné un laisser-aller et un relâchement de la part

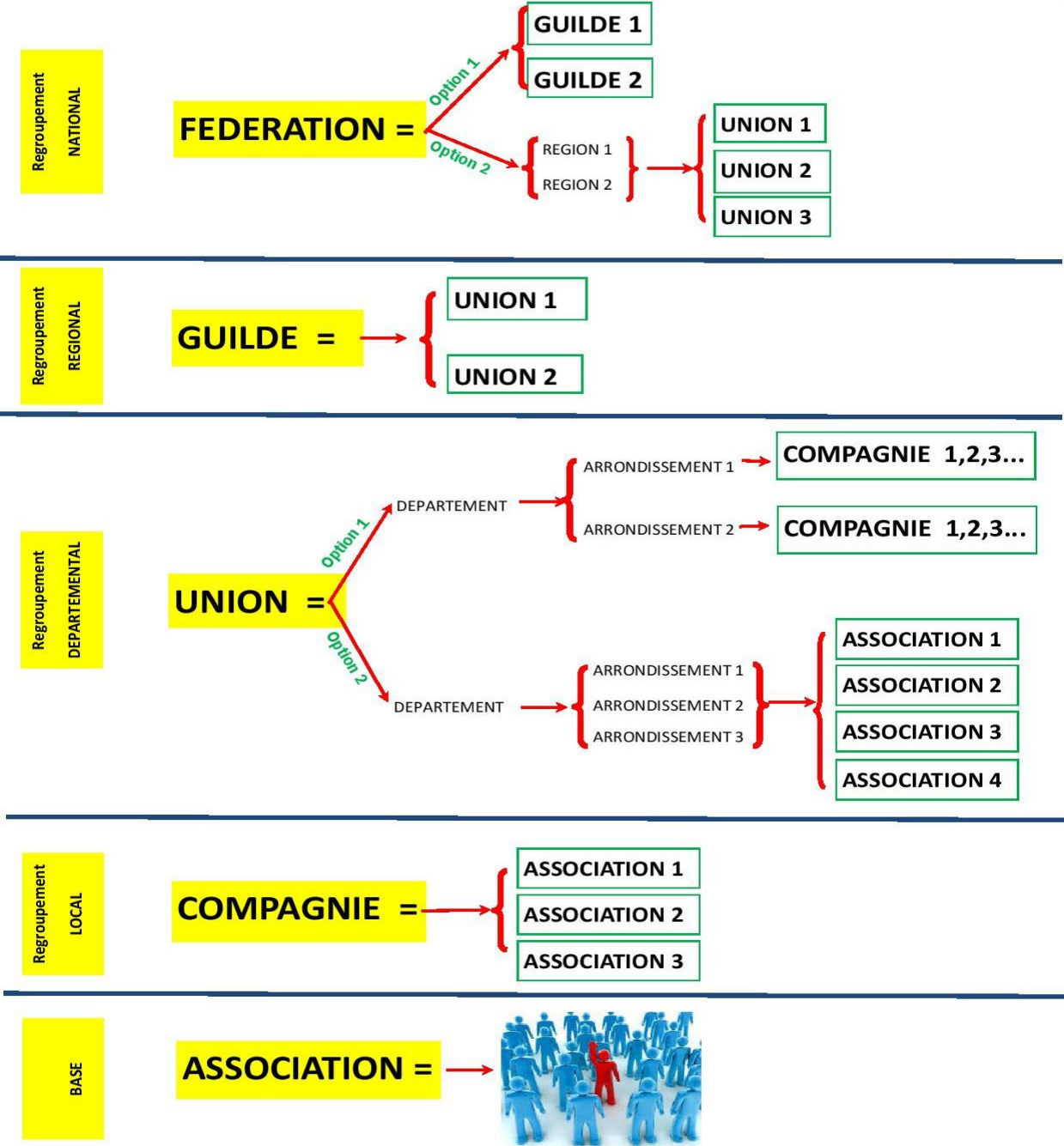
de la plupart des cinéastes enquêtés qui ne jugent pas nécessaire de demander des visas d'exploitation pour leurs films.

5.5. L'organisation de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise

La loi camerounaise encadre depuis son décret n° 790390 du 22 septembre 1979, le regroupement d'associations culturelles au Cameroun. Ces regroupements sont organisés en quatre catégories ainsi qu'il suit : la compagnie, l'union, la guilde et la fédération.

Chacune de ces catégories agit dans un environnement bien défini. Le but visé par l'État au fur et à mesure que l'on progresse vers la fédération est de s'assurer de la représentation effective de tous les membres au niveau de la fédération.

Graphique 83 : l'illustration du regroupement d'associations culturelles au Cameroun.



Ce schéma simplifié que nous avons élaboré explique la structuration ainsi que les différents cadres requis pour les regroupements associatifs. Nous pouvons ainsi noter que tout part de la base à partir des individus qui se regroupent librement pour former une association.

Puis arrive le regroupement local au niveau des arrondissements qui constitue la compagnie. Pour obtenir une compagnie, il y'a besoin de regrouper trois associations différentes. On passe ainsi d'un regroupement d'individus à un regroupement de structures légales que sont les associations.

L'étape suivante est celle de l'union qui est d'ordre départemental et peut se constituer de deux façons différentes :

Option 1 : dans un département, deux arrondissements sont concernés avec chacun au moins trois compagnies constituées. Ce qui fait un minimum de six compagnies dans les deux arrondissements appartenant à un département.

Option 2 : dans un département, regrouper trois arrondissements dans lesquels on retrouvera au moins quatre associations.

La quatrième étape est un regroupement régional qui concerne la guilde qui est une entité constituée de deux unions. Autrement dit, plusieurs arrondissements et départements seront concernés et pris en compte.

La dernière et cinquième étape est celle du regroupement national qui est la fédération. À ce niveau, nous avons aussi deux possibilités :

Option 1 : deux guildes de deux régions se mettent ensemble et forment une fédération.

Option 2 : deux régions différentes s'unissent et regroupent trois unions faisant partie d'elles et forment ainsi une fédération.

Voilà ainsi le schéma officiel dressé. Nous verrons par la suite que la création ou la mise en place des différentes entités au-dessus des associations dans les deux zones ne respectent pas souvent ces directives, ce qui pose une question de légalité de certaines de ces organisations. Il s'agira principalement de guilde ou de fédération.

5.5.1. Les associations professionnelles

Les associations professionnelles sont des organes fédérateurs, des lieux de rencontre et de réflexions pour leurs membres. Elles défendent auprès des pouvoirs publics les intérêts de leurs membres. De même, elles jouent un rôle dans la prise des décisions notamment en ce qui concerne les textes réglementaires ou des accords collectifs avec l'État ou des partenaires privés. Elles se chargent enfin de faire appliquer à tous leurs membres les décisions prises de façon commune.

Dans les deux zones étudiées, et particulièrement les deux villes de Yaoundé et de Buea, les différents intervenants dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel se sont regroupés en fonction de leurs centres d'intérêts communs. Ce qui a conduit à la naissance de plusieurs organisations ou entités. Certaines de ces entités et organisations associatives ont suivi la démarche légale en sollicitant un récépissé de création auprès des autorités compétentes, d'autres pas.

Le listing et l'analyse des entités et organisations associatives qui vont suivre concernent uniquement celles basées à Yaoundé et Buea qui sont les deux villes retenues dans le cadre de notre recherche.

5.5.1.1. Le regroupement des producteurs

Dans la zone francophone, initiée en 2006 par Lambert Ndzana²³, l'Association des producteurs indépendants du Cameroun (APIC) fut la toute première structure associative regroupant ce corps de métiers. Elle est créée le 23 janvier 2007 suivant le récépissé n°000103/RDA/J06/BAPP.

Notre attention est retenue particulièrement par trois objectifs qui figurent parmi plusieurs de l'APIC, à savoir :

- assurer à ses membres un service conseil ;
- négocier, pour le secteur de la production indépendante, toutes les ententes collectives avec les associations d'artistes et de techniciens reconnues en vertu de la législation en vigueur ;
- favoriser la coopération audiovisuelle et cinématographique internationale ;

²³ Réalisateur et producteur indépendant.

Ces trois missions particulières regroupent à elles seules, plusieurs des problématiques auxquelles fait face le cinéma camerounais. Toutefois, leur mise en œuvre nécessite non seulement des moyens financiers notamment pour les déplacements et les communications, mais aussi une expertise avérée.

En 2007, la fonction de producteur de film n'était pas encore très valorisée. Le nombre de cinéastes qui s'octroyaient le titre de producteurs était minime comparé à ceux qui s'octroyaient le titre de réalisateurs. Un tri simplifié parmi les sociétés de production était possible. L'APIC a eu comme particularité de regrouper en son sein uniquement les personnes morales, à savoir, les sociétés de production légalement constituées au Cameroun. Les neufs premiers membres (sociétés) étaient issus de trois régions de la zone francophone²⁴.

La région du Centre comptait le plus grand nombre de membres à savoir sept sociétés parmi lesquelles : LN International, Alternative production, Malo Pictures, Phénix production, Dena Management, Vynavy, productions, Com-on art. La région du Littoral comptait un seul membre issu de la ville de Douala, capitale économique du Cameroun : Vidéo pro. Cette structure de production était particulière car elle avait été créée par une ONG italienne en partenariat avec l'archidiocèse de Douala, dans le cadre d'un projet d'éducation à l'image des populations de la ville de Douala. La région du Nord comptait un membre avec la société ONORE production. Parmi les neufs sociétés, une seule, Com-on art, était dirigée par une femme, le reste appartenait aux hommes.

Dans la zone anglophone, il existe un organe, Cameroon film industry (CFI), qui est subdivisé en plusieurs guildes spécialisées dont celle des producteurs dénommée Producers guild of cameroon (PGC). Après des recherches sur cette entité, nous nous sommes rendu compte que le terme « guild » employé au sein de CFI n'a pas la même déclinaison que celui employé dans le décret qui encadre le regroupement associatif au Cameroun.

La guildes des producteurs existe effectivement dans la zone anglophone et est reconnue comme un démembrement de CFI. Mais sur un plan législatif, ne respectant pas l'ossature illustrée plus haut, elle n'a aucune valeur légale et ne saurait être reconnue par les autorités du Cameroun.

²⁴ Il s'agissait de la région du Centre, la région du Littoral et la région du Nord.

5.5.1.2. Le regroupement des techniciens

Yaoundé en zone francophone compte trois associations de techniciens : l'Association des réalisateurs documentaristes du Cameroun, l'Organisation camerounaise des professionnels de l'audiovisuel et du cinéma et l'Association des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel.

L'Association des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel (ATCA) est créée le 18 mars 2009 sous le récépissé n° 000335/RDA/J06. Elle vise entre autres objectifs, de promouvoir, de développer et de favoriser l'activité professionnelle des techniciens du cinéma et de l'audiovisuel. Cela passe par l'organisation des ateliers et stages de formations et de perfectionnement des techniciens. L'association compte environ une centaine de techniciens comme membres.

L'Organisation camerounaise des professionnels de l'audiovisuel et du cinéma (OCAPAC) est créée à la même date que l'ATCA sous le récépissé n° 000333/RDA/J06. Cette organisation ambitionne de regrouper tous les professionnels du cinéma et de l'audiovisuel et développer l'éthique et la morale professionnelles. Comme pour l'association des techniciens, elle compte une centaine de membres environ.

L'Association des réalisateurs documentaristes du Cameroun (ARDC) est créée le 09 septembre 2015 sous le récépissé n° 00001114/RDA/J06/BAPP. Parmi ses dix-sept membres, nous retrouvons des étudiants, amateurs et professionnels. L'association a pour principal but de vulgariser le genre documentaire en vue de constituer et sauvegarder une mémoire pour le Cameroun et l'Afrique, à travers les formations qu'elle organise sur les différents métiers du cinéma documentaire, ainsi que des animations et ateliers autour du documentaire.

À Buea dans la zone anglophone, nous n'avons pas trouvé une association de techniciens.

5.5.1.3. Le regroupement des scénaristes

Yaoundé compte une seule association de scénaristes légalement constituée. Il s'agit de l'association Extérieur/Jour créée le 04 mai 2018 sous le récépissé n°00000438/RDA/J06/SAAJP/BAPP. Cette jeune association, constituée d'une vingtaine de

membres environ, est partenaire du Festival First Short dans le cadre duquel elle donne régulièrement un atelier aux débutants.

Extérieur/Jour a entre autres objectifs de sensibiliser et éduquer sur les lois et mécanismes régissant le métier de scénariste, promouvoir la formation de ses membres. Ces deux objectifs en particulier ont retenu notre attention. En effet, beaucoup de cinéastes parmi lesquels les scénaristes manquent cruellement d'informations sur les lois et procédés qui encadrent et régissent leurs corps de métier respectifs. Ce qui a pour conséquences plusieurs abus qui entraînent des suspicions entre les différentes parties prenantes.

Nous notons la difficulté qui existe dans le contexte de la formation professionnelle de scénaristes au Cameroun. Le président de l'association Extérieur/Jour recense parmi ses membres, des scénaristes formés en arts du spectacle à l'université de Yaoundé 1 et des scénaristes formés en ateliers avec des professionnels confirmés. D'où la prise de conscience et l'intérêt de promouvoir davantage la formation de ses membres.

Aucune association de scénaristes légale trouvée à Buea dans la zone anglophone.

5.5.1.4. Le regroupement des critiques de cinéma

À Yaoundé, nous avons dénombré deux associations qui portent un intérêt particulier au cinéma et à sa critique.

La première, CINEPRESS, association camerounaise des journalistes critiques de cinéma, a été légalisée le 05 janvier 2002, suivant le récépissé n°00023/RDC/J06/BAPP. Mais il faut préciser que l'association a été créée en 2001 en marge de la 6e édition du festival Écrans Noirs de Yaoundé. Son premier président a été Jean-Marie Mollo Olinga²⁵, journaliste et critique de cinéma mondialement reconnu. Puis la présidence a été assurée par Jacques Bessala Manga (2007-2012), Pélagie Ng'Onana (2012-2017) et Martial Nguea de 2017 à nos jours. L'association compte 22 membres, à la date de janvier 2020, dont 9 femmes et 13 hommes. En 2004, aux côtés de l'association des critiques de cinéma du Sénégal et celle de la Tunisie, elle participe à la création de la fédération africaine du critique de cinéma.

²⁵ Jean Marie OLINGA MOLLO est l'auteur de plusieurs articles culturels et de l'ouvrage *Éléments d'initiation à la critique cinématographique*, publié chez L'Harmattan en 2012.

CINEPRESS a entre autres objectifs de :

- mobiliser les journalistes culturels autour du cinéma ;
- promouvoir le cinéma africain auprès des instances culturelles internationales ;
- Renforcer les capacités des membres à travers des sessions de formation et/ou de perfectionnement, des ateliers, des séminaires, etc.
- organiser des partenariats avec des associations apparentées et des instances de production, de diffusion et de financement du cinéma à travers le monde
- développer la culture du cinéma auprès du grand public

Cette association camerounaise des journalistes critiques de cinéma produit un magazine culturel dénommé Cinepress Mag.

La seconde, Cameroon art critics (CAMAC), est née en juillet 2010 avec pour but principal de professionnaliser les journalistes culturels et les critiques d'art de toutes les disciplines artistiques. Elle sera légalisée le 8 août 2011 suivant le récépissé n°00000803/RDA/J06/BAPP, soit près de dix ans après Cinepress. Elle compte une dizaine de membres réguliers qui proviennent de diverses rédactions basées au Cameroun (presse écrite, audiovisuelle et cybernétique).

La CAMAC dispose d'une chaire d'activités qui comprend les réunions ordinaires, l'organisation d'ateliers de perfectionnement, le monitoring des médias, la collaboration au magazine culturel *Mosaïques*, etc. Elle a son propre journal, *Mosaïques*, qui porte sa voix.

Dans la zone anglophone, nous n'avons trouvé aucune association légale qui œuvre dans le critique cinématographique.

5.4.1.3. Regroupement des festivals de cinéma

Nous n'avons trouvé aucun regroupement des festivals de cinéma dans les deux zones. Nous notons néanmoins l'existence d'une plateforme en ligne : le Réseau des organisateurs de festivals de films du cameroun²⁶. Cette plateforme hébergée sur Facebook sous forme de groupe, est créée le 15 novembre 2013 et compte 481 membres au début de l'année 2020.

²⁶ <https://www.facebook.com/groups/1393734884199831/>, consulté le 10 janvier 2020.

5.5.1.5. Le regroupement des acteurs

Les acteurs sont la catégorie du cinéma et de l'audiovisuel regroupant le plus grand nombre de personnes. Bien que sur un plan local, il n'existe véritablement pas d'école professionnelle de formation en acting, nous retrouvons plusieurs camerounais de milieux sociaux divers et des deux sexes qui pratiquent ce métier.

Dans la zone Anglophone, il n'existe pas d'association d'acteurs légale. Toutefois, nous notons l'existence de la National Actors Guild of Cameroon (NAGCAM) démembré de CFI, créé en 2014. Cette guilde compte environ mille deux cent membres en ce début d'année 2020. C'est le regroupement de la zone anglophone qui compte le plus grand nombre de membres. Jouer dans un film est un rêve pour la majorité de la population de cette zone.

Il existe aussi le Cameroon association for artists, actors and actresses (CAFA) traduit comme l'association camerounaise des artistes, acteurs et actrices. La page Facebook de cette association a été créée le 30 juillet 2013 et compte en ce début d'année 2020 trente mille membres. Cette page Facebook promeut les grands talents du Cameroun. Elle a pour objectif de pouvoir communiquer avec tous dans l'industrie du divertissement, promouvoir les talents, travailler en équipe et amener l'industrie du divertissement du Cameroun à progresser.

En zone francophone, il existe une seule association légale dans le milieu de l'acting. Il s'agit du Groupe d'acteurs de Yaoundé (CAG), légalisé le 23 août 2006 suivant le récépissé n°001035/RDA/J06/BAPP. Ce groupe d'acteurs se préoccupe principalement de redorer l'image de marque du métier d'acteur. Son président, l'acteur Alain Bomo Bomo, nous informe du fait qu'il existe un mécanisme de sélection rigoureux à la base pour intégrer ce groupe qui se veut être constitué de la crème du milieu de l'acting de Yaoundé. C'est ce qui entre autres, d'après son président, justifierait le nombre réduit de vingt membres que compte l'association.

5.5.1.6. Le regroupement au niveau national

Dans les deux zones étudiées, il n'existe pas de structures légales qui regroupent les cinéastes au plan national. Celles évoquées par certains cinéastes aussi bien en zone

anglophone qu'en zone francophone ne remplissent pas les conditions légales prescrites par les textes législatifs en la matière suivant le décret N° 790390 du 22 septembre 1979.

En zone anglophone, on retrouve le Cameroon film industry qui, pour les cinéastes de cette région anglophone, est considérée comme une entité nationale. Ces cinéastes considèrent que le fait que CFI soit démembré en plusieurs guildes, lui donne le statut d'association nationale. Ce qui est loin de respecter les prescriptions légales du Cameroun.

En zone francophone, nous notons l'existence de l'association camerounaise du Cinéma numérique ambulante (CNA Cameroun) qui a vu le jour en janvier 2012 à Yaoundé. Cette association, dirigée par une femme, a pour principal objectif d'assurer une diffusion itinérante des films africains de fiction au Cameroun. À travers ces diffusions dans les quartiers pauvres des villes et dans villages du Cameroun, une sensibilisation des populations est menée sur des thématiques choisies.

Plusieurs autres initiatives non officielles sont en cours d'élaboration ou de gestation. C'est le cas du Syndicat national des travailleurs de l'audiovisuel, des arts du spectacle et des Tic (SYNTAASTIC) et depuis 2018, du projet de Fédération camerounaise des professionnels de l'audiovisuel et du cinéma (FECAPAC). Cette « fédération » qui regroupe les cinéastes de tous les corps de métier n'a pas de statut légal connu à ce jour. Ce n'est d'ailleurs pas envisageable étant donné que la loi relative au regroupement associatif au Cameroun n'autorise pas la création directe d'une fédération. Le processus d'aboutissement à une fédération au Cameroun doit respecter le principe de représentativité locale, départementale et régionale. En attendant, les membres de cette entité poursuivent leurs échanges à travers un groupe WhatsApp créé le 21/07/2018 et qui compte une centaine de membres.

Dans le contexte cinématographique et audiovisuel camerounais, nous notons l'inexistence d'un cadre formel de concertation et de collaboration entre les professionnels de l'audiovisuel ou du cinéma et les chaînes de télévision camerounaises ou l'administration en charge du cinéma. Les associations, syndicats et autres groupements qui existent se caractérisent tous par un nombre de membres qui ne dépasse pas la vingtaine à une exception près. Et de tous les membres de différentes associations et regroupements, les présidents sont unanimes sur le fait qu'à peine la moitié de ces membres est active. Ce qui pourrait remettre en question la représentativité au sein des différentes corporations.

Quand bien même un cadre formel existerait entre l'État et les cinéastes, qui représenterait ces derniers ? Les décisions et positions prises ne seraient pas par conséquent représentatives pour la majorité des cinéastes étant donné qu'ils sont peu impliqués dans les regroupements de tous ordres. Avec un peu de recul, nous pensons que cette situation de non représentativité pourrait être à l'origine de toutes les guerres qui se renouvellent sans cesse dans le cadre de la gestion du droit d'auteur par exemple.

5.5.2. Les organismes de gestion du droit d'auteur

5.5.2.1. Le droit d'auteur au Cameroun

La loi n°011/2000 du 19 décembre 2000, relative au droit d'auteur et aux droits voisins, autorise en son article 75, la création d'un seul organisme par catégorie de droit d'auteur et de droits voisins. Les catégories sont déterminées par genre et par association nécessaire. Au vu de cet article, le Cameroun comptait un total de quatre sociétés en charge de la gestion du droit d'auteur et des droits voisins. Il s'agit de :

- La Société civile des arts audiovisuels et photographiques (SCAAP)
- La Société civile des droits de la littérature et des arts dramatiques (SOCILADRA)
- La Société nationale camerounaise de l'art musical (SONACAM)
- La Société civile du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur des arts plastiques et graphiques (SOCADRAP)

Parmi ces quatre sociétés, il en existe deux, les plus productrices, à savoir celle de l'audiovisuel et celle de l'art musical, qui ont connu ou continuent de connaître des changements structurels et des problèmes liés à leur gestion.

Pour mieux comprendre la situation particulière de la question du droit d'auteur au Cameroun et de ses multiples sociétés de gestion, il est nécessaire de remonter à la genèse de la gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins.

5.5.2.2. L'historique en aperçu de la gestion collective du droit d'auteur au Cameroun²⁷

Selon la loi française du 11 mars 1957²⁸ applicable sur ses territoires, la Société des auteurs compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), société de droit français, était celle qui se chargeait des répartitions des droits d'auteur des artistes camerounais. Elle avait pour représentant au Cameroun, Richard Epée Mbendé, chargé d'administrer les droits des artistes camerounais exerçant dans le domaine musical principalement.

Le décret n°79/392 du 22 septembre 1979 signé du premier Président camerounais, son Excellence Amadou Ahidjo, crée la Société camerounaise du droit d'auteur (SOCADRA). Cette première société de gestion du droit d'auteur, après le départ des français, voit le jour sous l'administration du premier ministre de l'information et de la culture du Cameroun en la personne de René Ze Nguele. Alors que Robert Sanding Mbeng était missionné en Europe par le ministre Ze Nguele afin de se former sur les questions de droits d'auteur et venir gérer à son retour la SOCADRA, il sera remplacé par Samuel Nelle, nommé au poste de directeur général par le nouveau ministre de tutelle Guillaume Bwelle. Le spécialiste formé en Europe se retrouve donc au second plan comme adjoint au directeur général, chargé du volet technique de la société. Cette situation, qui consiste pour chaque nouveau ministre de tutelle de nommer la personne de sa convenance à la tête de cette société va perdurer. S'en suit une série de détournements des subventions que l'État accorde à cette société. Les artistes commencent à ne plus percevoir leurs droits d'auteur et leur mécontentement se fait ressentir. La société est mise en liquidation en 1990 et l'audit annonce un manque à gagner de 550 millions de FCFA (838.542 EUR) dans les caisses.

Le 23 novembre 1990, la Société civile nationale du droit d'auteur (SOCINADA) voit le jour avec l'arrivée du nouveau ministre de l'information et de la culture, Henri Bandolo. L'État s'écarte de la gestion du droit d'auteur en votant la loi N° 090/010 du 10 août 1990 qui autorise les artistes à mettre en place une société civile pour la gestion de leurs droits. L'espoir des artistes, du fait de la création de cette nouvelle société, sera éphémère car

²⁷ Cet historique fait référence à l'article du Dr Christophe Seuna intitulé *Les organismes de gestion collective au Cameroun* (2004) et de l'article de Alioti SHEIDA, spécialiste des droits de la propriété intellectuelle, Diplômé de l'OMPI, intitulé « droit d'auteur au Cameroun : le "panier à crabes" ! »

²⁸ <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000315384>, [en ligne], consulté le 20 février 2020.

quatre années après sa création, l'équipe en place constituée de Vincent Diboti et le Pr Méloné votés en assemblée générale constitutive, respectivement comme directeur général et président du conseil d'administration, sera remplacée par la suite.

Le 13 juin 2002, la SOCINADA sera dissoute, au cours d'une assemblée générale extraordinaire à l'hôtel Mont Febe, à la suite de la loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et droits voisins, promue par le ministre Léopold Ferdinand Oyono. Ce sera le point le départ d'une succession de créations de nouvelles sociétés avec des polémiques de tous les ordres. Naitront la société civile des droits de musique (SOCIM) de l'artiste musicien Sam Mbende et la société camerounaise des droits de la musique (SOCADROM) de l'artiste musicien Ekambi Brillant.

Le 03 septembre 2003, la Cameroon music corporation (CMC) verra le jour par voix consensuelle voulue par le Ministre Oyono. À sa tête sera placé un artiste musicien camerounais mondialement reconnu : Manu Dibango. Ce dernier va exercer sur une période de moins de deux ans avant d'être remplacé par une nouvelle équipe. En septembre 2007, cette dernière équipe sera également remplacée avec l'arrivée du nouveau ministre Ama Tutu Muna. On passe de la CMC à la Société camerounaise de musique (SOCAM) et de la SOCAM à la Société camerounaise civile de musique (SOCACIM).

Par correspondance N° B 1974/SGPR du 27 novembre 2014, le secrétaire d'État à la présidence de la République adresse une correspondance aux services du premier ministre, Joseph Dion Ngute, dans laquelle il écrit : « [...] le Chef de l'État demande au Premier Ministre de bien vouloir lui soumettre des propositions, en vue d'un règlement général de la question du droit d'auteur de l'art musical au Cameroun. » Jusqu'à ce jour, le secteur de la gestion collective des droits d'auteurs et des droits voisins demeure instable au Cameroun.

Les conséquences de cet état de fait étant connues : procès en justice, injures, diffamations, suspicions et, surtout, défaut de répartition de redevances, etc. La gestion du droit d'auteur et des droits voisins mérite mieux que la cacophonie et les dissonances. Les artistes musiciens

méritent l'harmonie à la mesure de leurs immenses talents mondialement connus²⁹.

Dans le domaine de l'audiovisuel et du cinéma, les cinéastes camerounais ont aussi vécu le même phénomène de mutation de sociétés de gestion collective. Après la dissolution de la SOCINADA, on est passé à la Société civile des droits de la littérature et des arts dramatiques (SOCILADRAP) créée le 17 septembre 2003 et dissoute de façon consensuelle par tous ses membres le 30 juin 2005. Puis il est créé l'actuelle Société civile du droit d'auteur et des droits voisins des arts audiovisuels et photographiques (SCAAP).

Dans son ouvrage *Cameroun, qui a étranglé le droit d'auteur ?*, Justin Blaise Akono résume la situation en ces termes :

Depuis la SOCADRA jusqu'à la SOCAM, la SCAAP, la SOCILADRA ou la SOCADAP en passant par la SOCINADA, puis la CMC, tous les conflits ont toujours eu pour socle la mauvaise gestion financière. La SOCADRA créée en 1979 inaugure le bal. Subventionnée à hauteur de 100 millions de FCFA, elle dut bénéficier d'une bouffée d'oxygène de 130 millions de FCFA pour commencer ses répartitions en 1983. Mais de septembre 1985 à juin 1986, la structure passe du stade de créancier à celui de débiteur dans les banques³⁰.

Depuis cette période où la structure est passée au stade de débiteur, tout a basculé et les administrateurs qui se succèdent à la tête des différentes structures qui ont vu le jour n'arrivent pas à normaliser leurs fonctionnements.

La gestion du droit d'auteur au Cameroun s'appuie désormais principalement sur trois textes :

- La loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins.
- Le décret n° 2015/3979/PM du 25 septembre 2015 fixant les modalités d'application de ladite loi, modifié et complété par le décret n° 2016/4281/PM du 21 septembre 2016.

²⁹ Extrait du discours de Pierre Ismaël Bidoung Kpwatt, ministre des arts et de la culture, lors de la cérémonie d'installation des responsables et membres de la plateforme spéciale de travail pour la mise en place de l'organisme de gestion collective du droit d'auteur de l'art musical, Yaoundé, le 7 août 2017.

³⁰ Justin Blaise AKONO, *Cameroun, qui a étranglé le droit d'auteur?*, Yaoundé, les éditions Scène d'Ébène, 2014, p. 120.

- L'arrêté 090/CAB/PM du 29 septembre 2015 portant organisation et fonctionnement de la Commission de contrôle des organismes de gestion collective.

Le décret n° 2016/4281/PM du 21 septembre 2016 modifie et complète celui n° 2015/3979/PM du 25 septembre 2015 en instituant une cinquième catégorie d'organe de gestion du droit d'auteur qui est la catégorie E correspondante aux droits voisins. Le but visé étant de davantage décongestionner les catégories existantes.

Le Cameroun possède dorénavant cinq organes de gestion du droit d'auteur :

- La catégorie A : Littérature, arts dramatiques, arts dramatico-musical, chorégraphique et autres du même genre
- La catégorie B : Art musical
- La catégorie C : Arts audiovisuel et photographique
- La catégorie D : Art graphique et plastique
- La catégorie E : Droits voisins du droit d'auteur

5.5.2.3. La SCAAP en chiffres

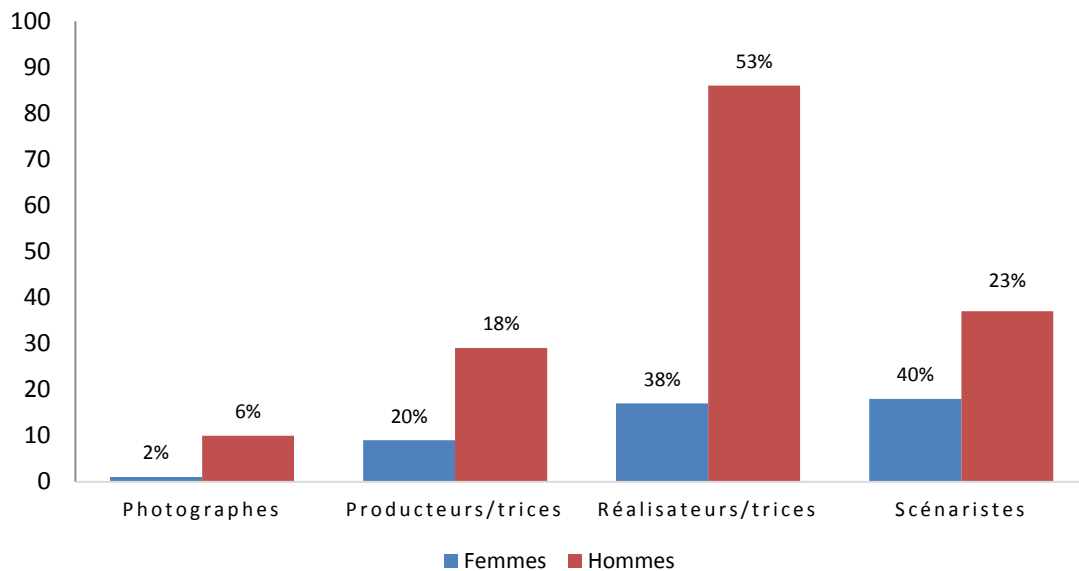
La SCAAP comptait un total de 207 membres ayant souscrit à une adhésion entre 2009 et 2015 correspondant à la période de notre enquête. Ces membres de la SCAAP sont répartis en quatre catégories : les producteurs, les réalisateurs, les scénaristes et les photographes. Les réalisateurs figurent parmi les membres les plus nombreux de ces quatre catégories. Ils représentent pratiquement la moitié des membres adhérents de la SCAAP. Par rapport au fichier de recensement des potentiels auteurs susceptibles de percevoir des droits d'auteur et droits voisin de catégorie C, organisé dans les dix régions du pays par le MINAC en 2016³¹ suivant le décret du premier ministre n°2015/3978/PM du 25 septembre 2015³², ce nombre d'adhérents réalisateurs de la SCAAP correspondant à à peine 10% des réalisateurs camerounais déclarés. Comme pour dire que les auteurs camerounais semblent ne pas accorder de crédit à leur organe de gestion du droit d'auteur. Les principales raisons avancées par certains cinéastes interrogés sont la mauvaise gestion de cet organe et la

³¹ Ce recensement dénombre un total brut de 2253 noms d'auteurs potentiels, originaires des dix régions du Cameroun. Nous y notons plusieurs doublons.

³² Ce décret précise : « (1) Le ministre chargé de la culture tient et met régulièrement à jour un fichier national des titulaires de droits, établi sur la base des fichiers de l'ensemble des catégories transmis par les organismes de gestion collective. (2) Les modalités de constitution et de tenue du fichier national des titulaires de droits sont fixées par arrêté du ministre en charge de la culture. »

répartition approximative des droits d'auteurs qui ne tient pas véritablement compte du nombre de diffusions.

Graphique 84 : le nombre total d'adhésions par catégories et par genres à la SCAAP de 2009 à 2015.



Source : Société Civile des Arts Audiovisuelles et Photographiques.

Au vu des statistiques sur les adhésions à la société civile des arts audiovisuels et photographiques du Cameroun, il y'a lieu de s'interroger sur la valeur que les cinéastes camerounais accordent au droit d'auteur. Sur le total des 207 adhérents, il y'a 78% d'hommes contre 22% de femmes. Les réalisateurs viennent en tête avec 50%, suivis par les scénaristes 28%, les producteurs 18% et les photographes 5%.

L'analyse détaillée par genre montre que le pourcentage de producteurs et de productrices membres de la SCAAP est quasi identique et se rapproche des 20% alors qu'il y'a un très grand décalage du côté des scénaristes. En effet, le pourcentage des femmes scénaristes qui ont souscrit à l'adhésion à la SCAAP représente le double des hommes de la même catégorie.

Dans le cadre de la gestion collective au Cameroun, 70% des sommes récoltées est réservé aux artistes et 30% est réservé au fonctionnement. Selon Daouda Mouchango, ancien président du conseil d'administration de la SCAAP, ça ne peut pas marcher en l'état. D'après lui, la CRTV est la structure qui paie 95% des sommes que perçoivent les sociétés de

droit d'auteurs pour en faire les répartitions aux ayant-droits. Toutes les autres chaînes de télévision privées qui dépassent largement la dizaine, ne paient pas de redevances audiovisuelles, à l'exception de Canal 2 International³³ qui une fois a eu à payer la somme de cinq millions de francs CFA (7.623 EUR). Pourtant, cette chaîne privée axée sur l'information, le divertissement et le sport, la toute première a véritablement concurrencer la CRTV, dispose d'un canal spécialement dédié à la diffusion des films camerounais pour la grande majorité. Canal 2 Movies dont il est question, est créé en 2012 avec pour objectif de promouvoir le cinéma camerounais.

Lorsqu'on voit le portefeuille de chaque société de droits d'auteur dans le pays, chaque société serait l'équivalent de presque un petit ministère. Si on fait une évaluation, c'est des tas de millions. Mais en fin de compte, je ne sais pas si on arrive à récupérer 20% de ce qui est dû³⁴.

La gestion de cette structure suscite des interrogations multiples au sein de la grande famille des cinéastes camerounais. Car selon Mouchango, ancien PCA de la SCAAP, en enlevant les charges de loyer et de fonctionnement pour les dix bureaux situés dans les dix régions du Cameroun, il ne reste pas assez pour payer les employés, qui sont classés au secteur tertiaire³⁵ équivalent à celui du personnel des banques. Constat est fait de ce que cette société a fait l'objet de plusieurs changements d'adresses. Chaque nouveau PCA commençait par déménager la structure vers une nouvelle adresse, question de négocier et gérer le nouveau bail avec les bonus que celui-ci générera aux dires de certains cinéastes.

Au final, l'image que renvoie la gestion des droits d'auteurs au Cameroun est celle d'une aventure compliquée et complexe, donnant l'impression de la non maîtrise de cette question. Chaque répartition fait l'objet d'exception, de nouvelles aventures. Et cela dure déjà depuis près de deux décennies.

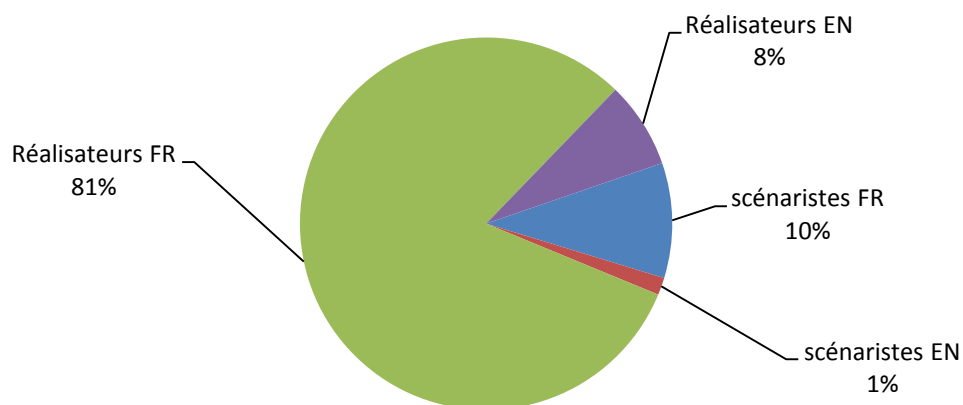
³³ Issue du groupe de câblodistribution TV+ basé à Douala, canal 2 a démarré en 2001 dans l'informel via son réseau câblé en diffusant de la musique essentiellement avant de se déclarer officiellement dans l'univers de la communication audiovisuelle du Cameroun en 2004 sous l'appellation Canal 2 International. Dix années plus tard, le groupe TV+ ouvre à Paris, une antenne Canal2 international en direction de la diaspora.

³⁴ Daouda MOUCHANGO, *Extrait entretien, op. cit.*, p. 151.

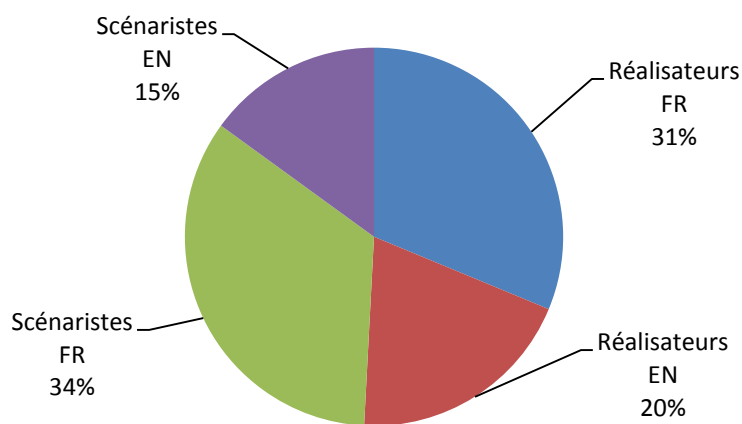
³⁵ Au Cameroun, les travailleurs sont catégorisés par classifications professionnelles sectorielles dont dépendent les salaires qui sont fonction des secteurs d'activités.

L'analyse approfondie des données issues des 350 films recensés au cours de notre enquête nous apporte un aperçu des proportions relatives à la véritable implication et à l'intérêt des cinéastes camerounais sur la question du droit d'auteur.

Graphique 85 : la répartition des 158 auteurs enquêtés sur les 207 adhérents à la SCAAP (déc. 2019).



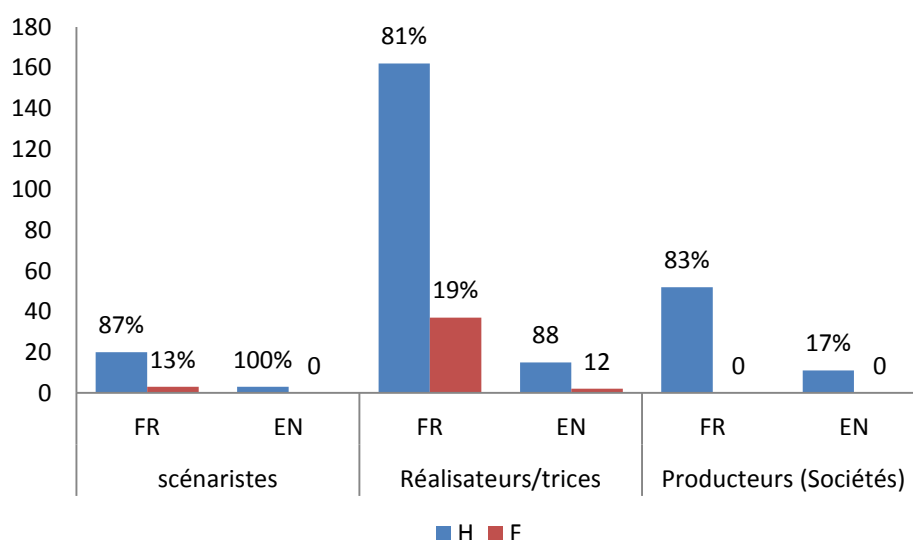
Graphique 86 : la répartition des 240 auteurs enquêtés des 350 films recensés.



En comparant les graphiques 85 et 86 ci-dessus, nous constatons un fort pourcentage d'auteurs qui ne sont pas membres de la SCAAP, unique organe de gestion des droits d'auteur chargé de les représenter. Nous notons qu'en zone anglophone, des 15% de scénaristes déclarés dans le listing des 350 films que nous avons recensés, juste 1% est membre de la SCAAP. Des 20% de réalisateurs recensés, juste 8% sont membres de la SCAAP. En zone francophone, des 34% de scénaristes recensés, 10% sont inscrits à la SCAAP. Par contre nous observons une inflation au niveau des réalisateurs de la zone francophone

parmi les membres inscrits à la SCAAP. On passe de 31% dans notre recensement à 81% actuellement inscrits. Au final, le domaine de la réalisation en zone francophone est celui qui est en pleine expansion et dont les concernés ont conscience ou alors pourrait on dire, font confiance à leur organisme de gestion des droits d’auteur. Par contre, en zone anglophone, les chiffres aboutissent à une conclusion claire : les auteurs de cette zone ne sont pas conscients de l’importance d’être membre de la scaap ou alors ne font simplement pas confiance à cette structure de gestion du droit d’auteur. Sur un total de 35% auteurs (scénaristes et réalisateurs) de la zone anglophone, seuls 9% sont membres de la SCAAP.

Graphique 87 : le classement des bénéficiaires par catégories et par zones de la répartition des droits d'auteur de décembre 2019.

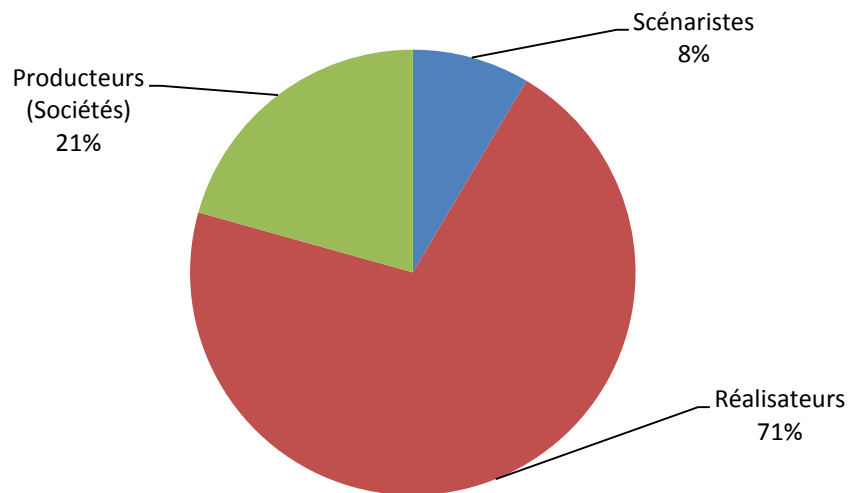


En effet, le nombre d’auteurs en zone francophone, au vu de la prolifération des films qui sortent chaque jour, qui ne perçoivent pas leurs droits du fait de leur non inscription à la SCAAP, est important. Pour la minorité inscrite, 245 auteurs³⁶, la perception des droits d’auteur s’effectue de façon hasardeuse³⁷, à cause des luttes institutionnelles sans fin évoquées plus haut.

³⁶ Ce chiffre est obtenu en faisant la somme de tous les bénéficiaires (29 scénaristes, 216 réalisateurs et 63 producteurs) suivant les listes de la répartition de décembre 2019.

³⁷ Le taux de répartition n’étant pas fonction du nombre de diffusion, mais plutôt d’une répartition sociale dans laquelle chaque membre inscrit perçoit un montant décidé sur des critères non officiels.

Graphique 88 : les bénéficiaires par catégorie de la répartition des droits d'auteur (déc. 2019).



Au-delà de la perception locale du droit d'auteur, il se pose celle issue des diffusions des œuvres hors du Cameroun, notamment en Europe. Pour ce cas de figure, entre en jeu la question de réciprocité entre les différentes sociétés de gestion du droit d'auteur. À ce sujet, Karl Polanyi dégage quatre principes de comportement économique parmi lesquels la réciprocité³⁸. L'administration domestique, la redistribution et l'échange marchand sont les trois autres principes basés sur le modèle institutionnel du marché. La réciprocité suppose que les partenaires soient en relation de complémentarité et d'interdépendance volontaire selon Polanyi³⁹.

Aux dires de l'ancien président du conseil d'administration de la SCAAP, Daouda Mouchango, qui s'était penché sur cette question, la SCAAP serait grandement déficitaire si la réciprocité était mise en place, pour la simple raison qu'il y'a beaucoup d'œuvres piratées et la perception des redevances n'est pas systématique.

³⁸ David VALLAT, « Une alternative au dualisme État- Marché : l'économie collaborative, questions pratiques et épistémologiques », Working Paper TRIANGLE WP n°01-12/15, décembre 2015, hal-01249308, p. 8.

³⁹ Karl POLANYI, *La grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983, 399 p.

CHAPITRE 6**L'ANALYSE SOCIOÉCONOMIQUE DE LA PRODUCTION
CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE AU
CAMEROUN**

L'Afrique est contraste, diversité et spontanéité. Ces caractéristiques spécifiques se traduisent forcément dans le déroulement de nos films qui doivent justement refléter l'image du continent noir par le contraste et la spontanéité des séquences qui les composent¹.

Daniel Kamwa
Acteur, scénariste, réalisateur, producteur,
Cameroun.

¹ Extrait interview CRTV, 1998.

Introduction

Je fais ce métier par passion, et quand je m'engage sur un projet, je fais tout pour qu'il aboutisse, mais il n'y a pas un retour économique qui nous permet de gérer le quotidien. J'y arrive parce que je suis aussi technicienne, réalisatrice ; je peux assister des gens sur des tournages, je peux cadrer, faire le son et la régie¹.

Aborder les questions liées à l'économie du cinéma au Cameroun s'avère complexe et relève souvent du tabou. Si d'une part les cinéastes camerounais aiment bien crier haut et fort qu'il leur faut beaucoup d'argent pour faire des films, d'autre part, après la production desdits films qui auraient été financés, c'est le silence total concernant les chiffres. Les statistiques et données officielles liées à l'économie du cinéma camerounais sont rarissimes sinon difficiles d'accès quand elles existent. Il est donc laborieux de faire une évaluation des différents aspects économiques qui entourent la vie des films au Cameroun. À travers notre enquête, nous avons amorcé l'étude de cette situation en questionnant non seulement les coûts directs liés à la production des films de notre cible, mais aussi les stratégies communicationnelles et marketing utilisés par les cinéastes enquêtés dans les deux zones pour atteindre leurs publics et essayer de rentabiliser leurs films.

6.1. Le recensement des besoins

Les environnements politique, économique, sociétal, technologique, écologique et législatif sont à prendre en compte pour tout nouveau produit qui va être mis sur le marché, ce sont des préalables et indicateurs du projet.

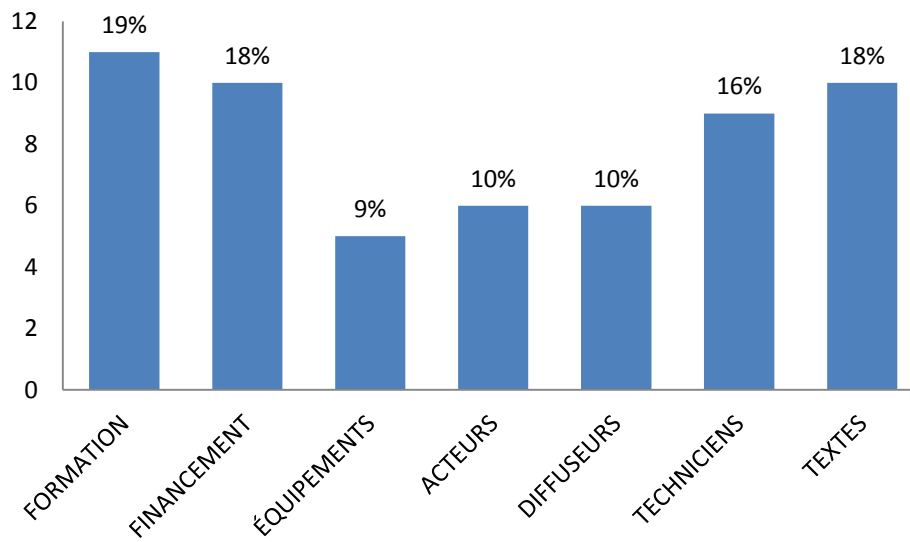
Certes, on peut suivre la carrière d'un cinéaste, non seulement à travers les thématiques de son œuvre, mais aussi à travers les contraintes de la production, choses que l'on n'aborde généralement pas dans les analyses esthétiques. Or les thématiques sont toujours quelque part le résultat d'une infrastructure d'organisation².

¹ Extrait entretien réalisé par Claude FOREST, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, 2018, p. 234.

² NYSENHOLC A., DE BERNARD C, et PETIT C, « De la formation à la production. André Delvaux rencontre les étudiants à l'Université Libre de Bruxelles » dans *Ombres et Lumières. Études du cinéma belge*, Revue de L'institut de Sociologie, 3-4, 1985, pp. 365-373.

Il semble important et primordial tout d’abord, de définir une philosophie dans le cinéma camerounais. Où veut-on aller ? Comment ? Avec qui ou quoi ? La réponse à ces questions fondamentales aboutira à élucider les questions suivantes sur les moyens nécessaires à l’action. Cela n’est possible que si l’on comprend le contexte et l’environnement paradoxal dans lequel se trouve le cinéma camerounais.

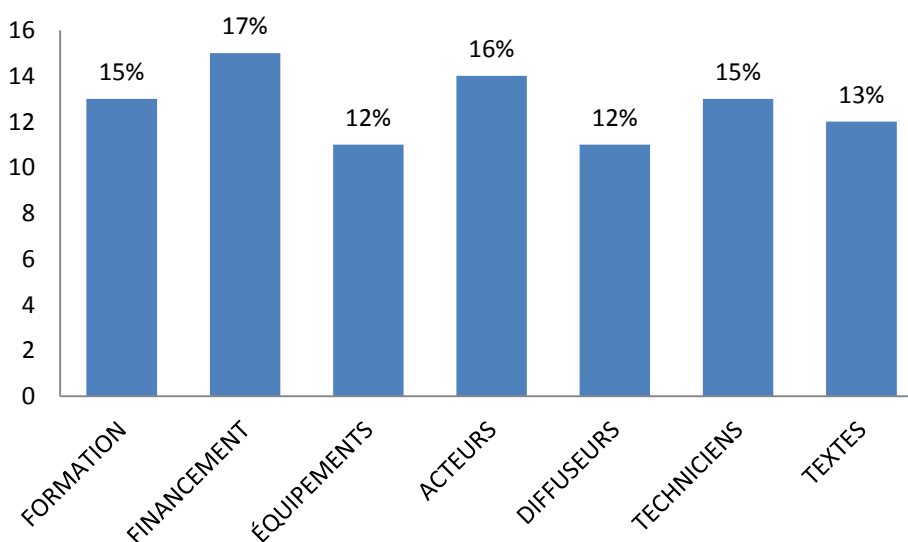
Graphique 89 : le classement des besoins prioritaires des cinéastes enquêtés en zone EN.



En zone anglophone, les cinéastes privilégient la formation. Ils sont conscients de la nécessité et de l’importance que représente la formation aussi bien dans les métiers techniques qu’artistiques pour améliorer leurs capacités. Contrairement aux cinéastes francophones, ils n’ont bénéficié d’aucunes bourses ou subventions pour les formations. Ensuite viennent la législation et le financement en seconde position. La législation est importante pour ces cinéastes anglophones principalement dans le cadre de la commercialisation, notamment en ce qui concerne la piraterie. Elle apparaît comme une gangrène qui empêche la prospérité de l’industrie. Viennent en troisième position les techniciens dont le nombre réduit commence à devenir un frein pour la production dans cette zone. Certains réalisateurs sont parfois obligés de décaler leurs productions le temps qu’un DOP ou un PM se libère d’une autre production en cours. Les dépassements de tournage de la production en question impactent par conséquent fortement le tournage à venir. Les diffuseurs et acteurs viennent en avant dernière position dans le classement des priorités. Ils sont tous les deux présents et connus de tous. Les conditions liées à la diffusion des œuvres affichent encore des soucis de transparence certes, mais à travers les relations

personnelles des uns et des autres, il y'a une possibilité pour ces cinéastes anglophones de contourner cette difficulté. En dernière position viennent les équipements qui aujourd'hui sont devenus très accessibles et variés. Les cinéastes anglophones déplorent certes le manque de certains équipements spécifiques comme des grandes grues avec lesquelles ils pourraient réaliser des images encore plus spectaculaires.

Graphique 90 : le classement des besoins prioritaires des enquêtés en zone FR.



Habités à être subventionnés et financés, les cinéastes francophones demeurent rivés sur les questions de financement de leurs films. Ce qui est tout à fait logique, puisqu'ils ont évolué dans un contexte permanent de recherche de financements, souvent extérieurs, pour produire leurs films. Contrairement au système français qui lui sert de modèle, et dans lequel « les apports financiers des chaînes ont constitué un apport essentiel au développement du cinéma français grâce à un financement plus abondant et plus assuré³ », ils ne peuvent compter sur les diffuseurs locaux. L'actorat vient en second plan. Les comédiens sont le poumon de la chaîne de production des films.

Ce que l'on retrouve généralement dans le cinéma africain c'est un jeu très théâtral [...] qui peut s'expliquer de la manière suivante : [...] dans notre manière de nous exprimer, dans notre manière de dire les choses, il y a toujours une amplification aussi bien de la voix que du geste. Au point que lorsqu'on fait du théâtre, on a souvent tendance à croire que c'est une

³ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, 5^e édition, Paris, Armand Colin, 2016, p. 99.

réalité qui est en train de se dérouler devant nous. Et c'est ce même comportement-là qui est transposé au cinéma malheureusement. Et cela remet en question la dimension de la création cinématographique dès l'instant qu'on y est⁴.

La formation et la technicité occupent la troisième position dans le classement des priorités. Bien qu'ayant bénéficié des bourses pour des formations à l'étranger, il est nécessaire de se mettre à jour. D'autre part beaucoup des cinéastes formés évoluent dans un cadre individuel, ne mettant pas à disposition des autres leurs savoir-faire et compétences. La jeune génération se retrouve face à cette problématique de partage de compétences entre cinéastes. Ce qui a pour conséquence directe le développement de la débrouillardise continue. La législation vient en quatrième position contrairement à la seconde en zone anglophone. Comme si les cinéastes francophones se souciaient moins de tout ce qui a trait aux textes et lois. Nous l'avons d'ailleurs noté plus haut en évoquant les contrats. En cinquième position, viennent la diffusion et les équipements. Seulement, contrairement à l'exemple français qui est une exception, la diffusion et la distribution des films ne sont pas subventionnées au Cameroun.

La réalisation d'un film reste toujours une aventure économique originale, en raison de l'absence des partenaires financiers. La réalité de cette branche est celle d'une pratique artisanale. Sans structures industrielles, sans financement stable, sans laboratoire, sans studio, sans école de cinéma, le cinéma camerounais ne suscite ni l'enthousiasme d'intellectuels, ni les vocations professionnelles diverses [...] qui lui sont nécessaires⁵.

Le soutien à l'économie du cinéma et de l'audiovisuel était réservé au FODIC. Avec sa fermeture depuis 1990, le cinéma camerounais a subi une rupture. Nous pouvons dès lors comprendre, de par le manque de structuration, que les cinéastes camerounais espèrent et demeurent toujours dans l'attente d'être financés par l'État à travers une structure appropriée.

⁴ Extrait GORA SECK, *Autopsie du cinéma africain*, documentaire, Lambert NDZANA, LN International, 2008, 52 min.

⁵ Guy Jérémie NGANSOP, *Le cinéma camerounais en crise*, op. cit., p. 63.

L'option de la mise en place au ministère des Arts et de la Culture, d'un compte d'affectation spécial pour le soutien à la politique culturelle par l'État, ne semble pas suffisante pour résoudre cette question du financement. Le métier du cinéma n'est pas protégé au Cameroun, il fait l'objet d'une assimilation à celui de l'audiovisuel. La loi d'orientation de l'activité cinématographique du Cameroun de 1988 semble être passée aux oubliettes. De nos jours, tous les textes de loi parlent essentiellement de télévision et audiovisuel, le cinéma semble oublié après la fermeture de toutes les salles de cinéma en 2015. L'exemple du modèle français montre comment les systèmes de financement mis en place par l'État évoluent au fil du temps en tenant compte des contraintes et besoins de la filière. Face au désengagement des distributeurs français qui partageaient depuis longtemps avec les producteurs français les risques de production en proposant des à-valoir, cela à cause de la chute de la fréquentation des salles de cinéma, de nouveaux acteurs ont vu le jour. Il existe désormais des coproductions et préachats avec des chaînes de télévision, des Sofica, des à-valoir distributeurs et mandats groupés, des soutiens automatiques et sélectifs, des apports et mandats étrangers qui viennent s'ajouter aux apports des producteurs français⁶.

6.1.1. L'implication des acteurs du secteur professionnel

Le « upscaling » ou conversion ascendante est une méthode en vidéo numérique qui permet de passer d'un petit format à un plus grand. Il peut aussi être utilisé pour regarder le niveau de maturité d'une « start-up⁷ ». Des experts ont remarqué que lorsqu'une startup est à un stade de maturité A, son niveau de besoin est équivalent à 1 par exemple, quand on fait passer artificiellement cette start-up à un niveau 2 ou 3 sans la préparer à monter ces étapes-là, elle se retrouve dans des problématiques plus complexes que quand elle était au niveau 1. Autrement dit, si la start-up contracte un prêt bancaire, elle peut se voir contrainte d'hypothéquer son outil de production, ce qui n'était pas le cas quand elle était au stade 1. C'est une des problématiques du banquier quand il doit financer les petites entreprises : la garantie, d'où l'intérêt d'augmenter son capital progressivement. C'est ce que l'on observe dans la production cinématographique camerounaise, de par le fait que les jeunes qui occupent la fonction de producteur, ne soient pas véritablement formés dans le domaine,

⁶ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches, op. cit.*, p. 97.

⁷ Selon le dictionnaire Larousse, une start-up est une jeune entreprise innovante, notamment dans le secteur des nouvelles technologies.

avec pour conséquence la pratique des méthodes approximatives pour le montage du budget et la collecte des fonds nécessaires pour la production des films. C'est une des raisons pour lesquelles, l'apprentissage au travers du court métrage pourrait sembler nécessaire.

Le Nigeria a été comme le Cameroun, pollué par la contrefaçon de leurs films. Il a fallu la combattre pour pouvoir mettre en place une économie viable pour la commercialisation des films locaux.

C'est un secteur qui demande pas mal de financements, et nous n'avons pas encore cette culture de financement. Je crois que ce sont les décideurs qui doivent d'abord mettre en place cette première planche de lancement de cet envol du cinéma camerounais. Bien sûr que l'État a fait beaucoup pour le cinéma camerounais avant, mais bon c'est nous les cinéastes qui avons gâté la chose il faut le dire. La faute des anciens ne doit pas retomber sur les jeunes. Donc il faudrait encore que les décideurs prennent leur bâton de décision pour dire bon, on repart. Et comme les gens sont vaccinés, c'est sûr qu'on ne va pas faire la même erreur. Il faudrait tout simplement qu'on soit rigoureux parce que très souvent, on a donné les moyens à ceux qui n'avaient ni la qualité, ni les compétences pour arriver objectivement à un résultat positif. Voilà les réalités⁸.

Nous observons que le leadership dans la zone francophone est un facteur structurel qui impacte sur toute action menée dans le domaine culturel. Du côté francophone, on recherche le pouvoir, les postes importants de commandement. Ce qui crée une dichotomie de par le fait qu'on ne peut pas parler de dominés sans dominants, l'un entraînant l'autre. En zone francophone, plusieurs initiatives ont été lancées sans toutefois aboutir, puisqu'arrive toujours le moment crucial de la répartition des postes de responsabilités et de commandements.

Dans la sociologie de l'action, beaucoup de camerounais n'ont pas de formation dans le domaine culturel. Il y a eu un parcours de fait dans le temps. Il y a un parcours de fait dans la qualité, mais à rebours. Les œuvres produites aujourd'hui ont moins d'épaisseur que

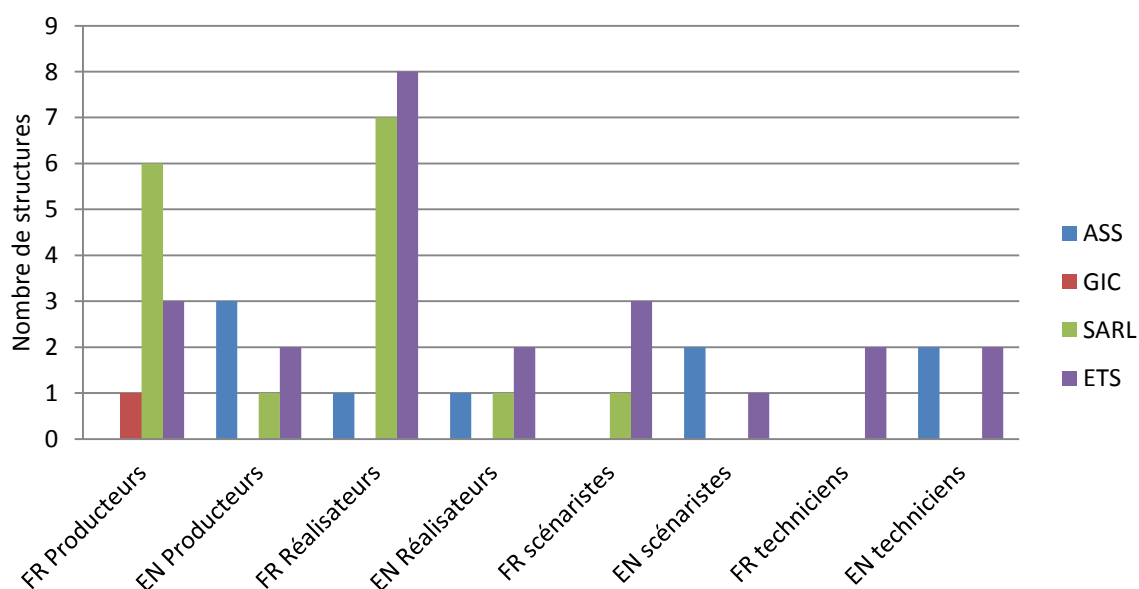
⁸ Daouda MOUCHANGO, *Extrait entretien*, Yaoundé, 3 septembre 2019.

celles qui étaient faites à l'époque. Pourtant ça devrait être l'inverse étant donné l'existence actuelle de plusieurs outils supposés faciliter la production des œuvres.

De toute l'histoire du cinéma fait en 35 mm au Cameroun, le premier film qui a eu un succès commercial national est *Pousse-pousse* (1976) de Daniel Kamwa qui a totalisé 24.000 entrées⁹.

L'analyse détaillée des 48 structures ayant assuré la production durant notre période d'enquête (2009-2015) nous montre que seules 12 d'entre elles, soit les 1/3, appartenant aux producteurs, justifient leur existence. En effet, en considérant que la création et la gestion des entreprises de production cinématographique et audiovisuelle reviennent aux producteurs, toutes celles créées par les réalisateurs, scénaristes et techniciens ne se justifient pas. Ces derniers sont pourtant ceux-là qui possèdent les 2/3 des structures de productions existantes. Les véritables producteurs se retrouvent ainsi minoritaires face à des concurrents qui ne maîtrisent pas le métier.

Graphique 91 : les structures de production des enquêtés créées par corps de métiers dans les deux zones.



Nous notons que dans les deux zones, ce sont majoritairement les réalisateurs qui, par des concours de circonstances, créent leurs sociétés et deviennent ainsi des producteurs. Ils sont ceux qui possèdent le plus de SARL et d'ETS qui évoluent dans le milieu de la

⁹ Jean-Marie MOLLO OLINGA, « Pousse -pousse de Daniel Kamwa », [en ligne], <http://www.africine.org/critique/pousse-pousse-de-daniel-kamwa/8090>, consulté le 3 mars 2020.

production cinématographique et audiovisuelle camerounaise. Les scénaristes et techniciens se contentent de créer des établissements et associations avec lesquels ils fonctionnent quand les occasions se présentent.

6.2. Le financement de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise

« La filière se définit comme un ensemble d'activités économiques intégrées par les marchés, les capitaux et les technologies. Elle est composée d'une succession finalisée d'activités correspondant aux stades de développement d'un produit et de son accès au marché¹⁰ »

Basée sur le modèle français, la stratégie de financement du cinéma camerounais par l'État n'a jamais véritablement fonctionné. Nous constatons que jusqu'ici, l'État s'est contenté de mettre à disposition des cinéastes une enveloppe globale qui alloue des subventions symboliques aux différents projets de films qui les sollicitent. Cette pratique bien que salubre au départ, pose d'énormes problèmes dans la durée.

Le financement des interventions publiques ne provient pas du budget de l'État mais de ressources prélevées sur les marchés concernés. L'ensemble des aides est issu du compte de soutien alimenté par une taxe d'environ 10% sur le prix de chaque billet de cinéma (40% des ressources), par un prélèvement sur les ressources d'abonnement, de publicité et de redevance des télévisions publiques et privées (46% des ressources), par un pourcentage du chiffre d'affaires des éditeurs vidéos (4% des recettes)¹¹.

Étant donné que toutes les salles de cinéma aient fermé au Cameroun, les quelques-unes qui ont réouvert ne sont pas suffisamment représentatives en nombre pour que l'on puisse espérer obtenir 40% d'un quelconque fonds de soutien qui serait mis en place au Cameroun comme c'est le cas en France. Néanmoins, il y'a une possibilité d'adapter ou réorienter les différentes sources d'approvisionnement d'un fonds de soutien camerounais futur.

¹⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹¹ Pierre GRAS, *L'économie du cinéma*, 1^{re} éd., Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, p. 62-63.

6.2.1. L'état des lieux

Pendant des décennies, le cinéma camerounais a été militant et très subventionné. Mais depuis les années 1990, du fait que les financements étrangers se soient raréfiés et que certains aient disparu, le discours a changé. La jeunesse très active depuis une décennie, est celle qui mène le bateau concernant la production d'œuvres audiovisuelles. Seulement, sans formation et sans expertise, il risque d'être difficile, voire hasardeux pour cette jeunesse, bien que motivée et engagée, de mener le bateau à bon port.

Il existe plusieurs sociétés de productions audiovisuelle et cinématographique au Cameroun, qui n'ont pas la même force financière, matérielle et humaine. Il serait judicieux d'évaluer d'abord, le potentiel existant de ces sociétés, afin de savoir de quoi elles sont capables à titre individuel ou collectif. Pour cela, il faudrait définir des critères et mettre en place une commission ou un cabinet indépendant, qui effectuera cette catégorisation des sociétés de production audiovisuelle. On amorcera ainsi un début de solution face à la question épineuse du financement des films.

Quel est le bilan de toutes les actions menées par la direction de la cinématographie et des productions audiovisuelles ? Quelle est l'expérience dans le domaine, de ceux qui sont en poste dans ce département ministériel ? Voilà autant de questionnements qui méritent une attention particulière, afin de comprendre l'origine ou plutôt la justification de la situation qui perdure.

Le modèle de fonctionnement du centre national de cinéma du Maroc pourrait être un exemple à suivre. Dans un arrêté conjoint du Ministre de la Communication, porte-parole du Gouvernement, et du Ministère délégué auprès du Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget, N° 2490.12 du 2 kaada 1433 (19 septembre 2012) fixant les conditions, les normes et les critères d'attribution du soutien à la production des œuvres cinématographiques¹², il est spécifié comme objectifs :

- Garantir la qualité des œuvres cinématographiques soutenues et améliorer leur valeur artistique et leur compétitivité ;

¹² Cf. annexe 18 : décision n° 0001/MINCULT/CAB du 13 janvier 2006 portant modalités de détermination, de perception et de recouvrement de la redevance due au titre du droit d'auteur et des droits voisins au Maroc.

- Donner l'opportunité aux ressources humaines nationales spécialisées dans les métiers du cinéma pour qu'elles puissent développer leurs compétences professionnelles.

Cet arrêté, par ses deux objectifs, encadre et précise le fonctionnement et le soutien à cette production marocaine. La relève y est également assurée, parce qu'il est exigé à la production de prendre un certain nombre de stagiaires dans tout film bénéficiant d'une subvention. La diffusion n'est pas en reste, étant donné que la production de tout film subventionné signe l'engagement de ne pas céder les droits de diffusion à une télévision avant six mois de la sortie du film en salle.

Plusieurs questionnements viennent à l'esprit. Il y a lieu de se demander si le cinéma camerounais peut être un îlot de prospérité, dans un océan de médiocrité ? Ne faudrait-il pas envisager une relance du cinéma camerounais par le secteur privé, avant que l'État n'intervienne de nouveau, s'il réalise que cela fonctionne ? Cela pourrait être envisageable si l'on s'inspire des systèmes anglo-saxons, comme celui du Nigeria tout proche. Il faudrait toujours que l'on garde en tête que l'État du Cameroun a effectué le grand pas en mettant en place à l'époque, une structure qui gérait le financement du cinéma camerounais, comme cela se passait partout ailleurs. Mais, les problèmes de gestion, et peut être la jeunesse du secteur, ont été un désavantage qui n'a pas permis de saisir cette aubaine. Le cas du système français sur lequel beaucoup reviennent toujours est une exception parce qu'on a affaire là, à un État protecteur qui a mis en avant la culture locale et son soutien.

Parmi les 16 recommandations¹³ faites lors de l'atelier d'élaboration d'un projet de stratégie de relance du cinéma camerounais qui s'est tenu à Buea le 02 septembre 2016, quelques-unes ont commencé à être mises en place. Il s'agit de celle sur l'urgence pour les pouvoirs publics de prendre des mesures visant à intégrer l'éducation cinématographique des plus jeunes aux programmes scolaires, pépinière de laquelle pourraient sortir d'une part des cinéphiles avertis et d'autre part, des professionnels aguerris. L'État a plutôt opté pour introduire une filière cinématographique dans le secondaire qui se couronnera par un bac en cinéma. Ce programme démarrera en phase expérimentale dans quelques établissements pilotes au cours de l'année académique 2020-2021.

Les seconde et troisième recommandations restent primordiales.

¹³ Annexe 11 : recommandations de l'atelier d'élaboration d'un projet de stratégie de relance du cinéma camerounais.

- la nécessité d'affiner le travail issu de cet atelier à travers l'identification des parties prenantes et de leurs rôles, la catégorisation des problèmes du cinéma camerounais, la définition des mesures appropriées à chaque segment de l'activité cinématographique ;
- la nécessité pour les professionnels de se réorganiser à travers le principe d'autorégulation adossée à la régulation étatique en vue de reconstruire l'industrie cinématographique,

Nous nous rendons bien compte que le tout n'est pas de faire des recommandations, mais de les mettre en œuvre. Et pour ce faire, il y'a un fort besoin d'Hommes qualifiés et intègres pour mener à bien ces missions. L'intégrité dont il est question s'appuie sur les expériences passées dans lesquelles des personnes nommées dans des commissions se souciaient beaucoup plus de leurs intérêts personnels plutôt que de l'intérêt général.

6.2.2. Vers une disparition du fonds d'affectation spécial camerounais

En début 2020, l'État camerounais a revu sa politique en matière de subventions à travers des comptes d'affectation spéciaux. En s'appuyant sur la loi N°2018/012 du 11 juillet 2018 portant régime financier de l'État et des autres Entités Publiques, le ministre des finances a demandé aux ministères concernés dont celui des arts et de la culture, de « prendre des dispositions nécessaires à la bonne exécution du budget du Compte d'Affectation Spéciale ». Cette nouvelle a créé un vent de panique au sein des artistes de tous bords et du MINAC qui avait déjà l'habitude de recevoir une enveloppe annuelle qui était par la suite redistribuée aux artistes sous forme de subventions. « C'est donc le lieu pour moi de demander à tous les artistes et promoteurs culturels de s'impliquer totalement dans l'application des nouvelles dispositions du Compte d'Affectation Spéciale pour le Soutien de la Politique Culturelle(CASSPC) et d'éviter toutes les polémiques insidieuses qui persistent ». A déclaré le Ministre Bidoung Mpkatt. Le MINAC se trouve donc contraint de réfléchir à une politique spécifique qui lui permettra de trouver l'argent nécessaire pour de nouveau alimenter son fonds d'affectation spécial.

En dehors du MINAC, nous avons noté certains écarts dans le contexte des prestations audiovisuelles avec l'État camerounais. La mercuriale gérée par le ministère de l'Économie applique des tarifications complètement en inadéquation avec les pratiques professionnelles.

Tableau 5 : un extrait de la mercuriale de 2017 du ministère du Commerce.

54-002-130049	PUBLI-REPORTAGE ET EMBLEMES SPECIAUX EN 4eme DE COUVERTURE (250x325)CM DANS "REPERES" EN QUADRICHROMIE	1 UNITE	824 000
54-002-130211	PUBLIREPORTAGE INTERIEURE EN QUADRICHROMIE DANS MUTATION	1 UNITE	652 200
54-002-130134	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE "1 MN" A STV	1 UNITE	222 065
54-002-130136	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE "3 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	282 625
54-002-130074	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE 13 MN SUR "CANAL 2"	1 UNITE	1 442 000
54-002-130075	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE 26 MN SUR "CANAL 2"	1 UNITE	2 575 000
54-002-130076	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE 52 MN SUR "CANAL 2"	1 UNITE	4 635 000
54-002-130135	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE A LA TELEVISION STV "2 MN"	1 UNITE	242 250
54-002-130139	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "10 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	767 125
54-002-130140	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "15 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	969 000
54-002-130141	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "26 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	1 615 000
54-002-130137	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "4 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	323 000
54-002-130138	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "5 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	403 750
54-002-130142	PUBLI-REPORTAGE OU DOCUMENTAIRE DE "52 MN" A LA TELEVISION STV	1 UNITE	2 122 500

54 - JOURNAUX, PUBLI-REPORTAGE, DOCUMENTAIRES ET INSERTIONS PUBLICITAIRES 03/01/2017 14.01.17 12 / 3

Cet extrait de la mercuriale 2017 du ministère du commerce du Cameroun présente de gauche à droite : le code de la prestation, l'intitulé de la prestation, l'unité et le coût de la prestation en F.CFA. C'est le document sur lequel les comptables de l'administration s'appuient pour tout règlement d'une facture de prestations effectuées par un particulier ou une entreprise pour le compte de l'État camerounais. Cette tarification, modifiable en cas de besoin à chaque nouvelle année fiscale, est suivie à la lettre par les comptables et ne peut faire l'objet d'une quelconque modification en cours d'un exercice fiscal.

Certains professionnels du cinéma et de l'audiovisuel qui se sont retrouvés en difficulté de paiement de leurs factures à la suite des prestations audiovisuelles pour le compte d'une structure étatique ont affiché leur surprise et mécontentement face à cette mercuriale. Plutôt que de chercher une solution convenable et pérenne, ils se sont

contentés de faire passer leurs factures en s’alignant sur la mercuriale. Cette attitude n’a fait que confirmer la tarification appliquée dans cette mercuriale.

Dans le cadre de notre recherche, nous avons voulu comprendre le processus de fixation des prix figurants dans cette mercuriale. En effet, au Cameroun, toutes prestations effectuées pour le compte de l’État doivent suivre une réglementation et une tarification qui s’appuient sur une mercuriale définie par le ministère du Commerce. Le ministre des Finances du Cameroun, dans une note circulaire datée du 30 décembre 2019 précise :

Lorsqu’un équipement, une fourniture ou un service objet de la commande publique ne figure pas dans la mercuriale publiée, les services centraux ou déconcentrés du Ministère en charge des prix sont systématiquement saisis par les ordonnateurs pour déterminer de façon expresse et dans un délai de sept (07) jours ouvrables pour les bons de commandes administratifs et de quatorze (14) jours ouvrables pour les lettres commandes et les marchés de gré à gré (article 109a et 109d du code des marchés publics), les prix à retenir dans la commande publique. Dans ce cas, un additif est apporté à la mercuriale. Passé ce délai, dont la preuve de la saisine du MINCOMMERCE est apportée par l’ordonnateur, les prix proposés par l’adjudicataire du contrat sont réputés valides¹⁴.

Les prestations audiovisuelles avec l’État se sont retrouvées à un moment donné dans cette situation. Sauf que, ceux qui ont été les concernés, en l’occurrence les chaînes de télévision privées, se sont plutôt souciées comme pour le cas des particuliers, de faire passer leurs factures. La conséquence directe est que les services centraux en charge des prix ont adopté les tarifs des prestations audiovisuelles de ces chaînes de télévision privées comme références. Nous comprenons mieux pourquoi les intitulés assimilent publi-reportage et documentaire, à des tarifs surprenants, basés sur la durée. Toutefois, un personnel des services centraux en charge des prix nous informe qu’ils ne sont pas des professionnels et des experts de l’audiovisuel et réfèrent les tarifications de départ. Ce personnel termine en suggérant qu’il revient aux professionnels du secteur de prendre rendez-vous avec le ministre du commerce, afin d’avoir une séance de travail dans laquelle ils proposeront le

¹⁴ Circulaire n° 00008349 /C/MINFI du 30 décembre 2019 portant instructions relatives à l’exécution des lois de finances, au suivi et au contrôle de l’exécution du budget de l’état et des autres entités publiques pour l’exercice 2020, point 86, p.15.

référentiel de facturation de leurs prestations. Seulement, au vu de l'organisation et de la représentativité des professionnels au sein des quelques corporations qui existent dans le cinéma et l'audiovisuel, il ne nous semble pas évident que ce travail soit fait en urgence, étant donné que ces prestations ne concernent qu'une minorité qui souvent, comporte des sous-traitants n'appartenant pas au domaine.

Les deux grilles de salaires ci-dessous, dont l'une est réservée aux productions cinématographiques et l'autre aux productions audiovisuelles ont été conçues dans l'urgence par l'OCAPAC depuis 2011. Il était question d'apporter des réponses urgentes à une situation de tension entre le ministère des Arts et de la Culture en matière de la gestion des fonds C2D destinés à la culture. Les deux grilles ne semblent jamais être entrées en application ni par ses propres membres, ni par d'autres cinéastes. L'OCAPAC ayant perdu l'offensive face au ministère qui a privilégié le projet « shooting in Cameroon ». De fait, elles rentrent aussi dans le lot des documents vétustes du cinéma camerounais qui méritent une mise à jour. Voilà bientôt une décennie que cette grille de salaires existe et n'a pas fait ses preuves. Les cinéastes et vidéastes n'ont ainsi pas pu véritablement l'expérimenter pour s'assurer qu'elle corresponde à leurs attentes. Ce qui met en relief la nécessité d'une structuration de la filière à la base avec des représentations associatives et syndicales qui veilleront à la mise en pratique des décisions prises collectivement.

**Salaires des Techniciens Intermittents
du Cinéma - CAMEROUN**

Barème hebdomadaire minimum des techniciens pour la production cinématographique (2011)
Semaine de 48 heures - Per diems non intégrés.

Ce barème s'applique aux techniciens justifiant des qualifications requises.



(Barème en CFA)	48 heures		48 heures		Extra Base 8H
	Production camerounaise à financement camerounais	Production camerounaise avec financement étranger	Production étrangère		
Habilleur	60 127	125 191	180 382	30 063,67	
Tapissier	64 526	96 789	193 578	32 263,00	
Secrétaire de production	69 442	104 163	208 326	34 721,00	
Costumier	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Coiffeur	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Maquilleur	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
2e assistant réalisateur	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Monteur adjoint	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Régisseur adjoint	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Administrateur adjoint (comptable)	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
2e assistant opérateur	80 338	120 508	241 015	40 169,17	
Photographe	102 257	153 386	306 772	51 128,67	
Accessoiriste	102 257	153 386	306 772	51 128,67	
Assistant du son	102 833	154 250	308 500	51 416,67	
Scripte	106 246	159 369	318 738	53 123,00	
2e assistant décorateur	106 246	159 369	318 738	53 123,00	

Tableau 6 : la grille de salaires des techniciens intermittents du cinéma camerounais proposée par l'OCAPAC.

Barème hebdomadaire minimum des techniciens pour la production cinématographique (2011)
Semaine de 48 heures - Per diems non intégrés. (suite)

Décorateur	106 246	159 369	318 738	53 123,00
Tapissier	106 246	159 369	318 738	53 123,00
Chef costumier	106 246	159 369	318 738	53 123,00
Régisseur d'extérieurs	106 246	159 369	318 738	53 123,00
Coiffeur perruquier	106 246	159 369	318 738	53 123,00
Chef maquilleur	107 335	161 003	322 005	53 667,50
Premier assistant opérateur	111 881	167 821	335 642	55 940,33
Administrateur	111 881	167 821	335 642	55 940,33
Premier assistant décorateur	119 304	178 957	357 913	59 652,17
Ensembleur	119 304	178 957	357 913	59 652,17
Régisseur général	123 930	185 895	371 789	61 964,83
1er assistant réalisateur	123 930	185 895	371 789	61 964,83
Chef monteur	134 728	202 093	404 185	67 364,17
Cameraman	152 059	228 089	456 178	76 029,67
Chef opérateur du son	161 162	241 743	483 485	80 580,83
Créateur de costumes	227 094	340 641	681 282	113 547,00
Directeur de production	230 816	346 224	692 447	115 407,83
Chef décorateur	230 816	346 224	692 447	115 407,83
Directeur de la photographie	234 640	351 960	703 920	117 320,00
Chef machiniste	89 691	149 485	224 228	37 371,33
Machiniste	73 799	122 999	184 498	30 749,67
Chef éclairagiste	89 691	149 485	224 228	37 371,33
Electricien	73 799	122 999	184 498	30 749,67
Groupman	78 775	131 291	196 937	32 822,83
Chauffeur de production	29 868	49 780	74 670	12 445,00

N.B. : Le salaire du réalisateur est au-dessus de celui du technicien le plus élevé. Il négocié d'un commun accord avec le producteur.

6.2.3. L'étude empirique du cinéma et de l'audiovisuel dans les deux zones étudiées

6.2.3.1. La situation de l'emploi dans la filière

En s'appuyant sur les données statistiques recueillies lors de notre enquête, nous pouvons faire cette estimation ; 350 films ont été répertoriés parmi lesquels nous comptons 217 courts métrages et 133 longs métrages. En multipliant le nombre de courts et de longs métrages recensés par le nombre moyen de techniciens utilisés pour le tournage, nous aboutissons à ces résultats :

Tableau 7 : le récapitulatif de la moyenne des jours de tournages et du nombre des techniciens sur les plateaux des enquêtés par zone.

TOURNAGES		CM	LM
Zone FR	Tournage	7	31
Zone EN	Tournage	7	20
Zone FR	Tech. H	6	10
	Tech. F	2	4
Zone EN	Tech. H	6	8
	Tech. F	2	4
Dépenses tournages (FCFA)	FR	2 110 430	9 696 420
	EN	952 270	5 583 825

Dans le poste du tournage, nous notons que, concernant les courts métrages, les cinéastes enquêtés dans les deux zones ont la même moyenne de temps de tournage qui est d'une semaine. Sur le plan des ressources humaines, dans les deux zones, huit techniciens dont six hommes et deux femmes sont utilisés pour les tournages. Par contre sur les dépenses, les coûts des cinéastes de la zone francophone sont supérieurs à plus du double de ceux des cinéastes de la zone anglophone.

Concernant les longs métrages, les cinéastes de la zone francophone enquêtés dépassent à tous les stades ceux de la zone anglophone. Il faut en moyenne quatre semaines en zone francophone contre trois en zone anglophone pour le tournage d'un long métrage. Quatorze techniciens dont dix hommes et quatre femmes sont nécessaires pour les tournages de longs métrages en zone francophone contre douze en zone anglophone.

Tableau 8 : les dépenses moyennes des enquêtés par postes de production dans par zone.

		Tournage	Scénario	Post prod.	Com. & Pub.	TOTAL
Zone FR	%	70%	9%	17%	4%	
	CM	2 110 430	189 939	358 773	84 417	2 743 559
	LM	9 696 420	872 678	1 648 391	387 857	12 605 346
Zone EN	%	68%	5%	18%	9%	
	CM	952 270	47 614	171 409	85 704	1 256 996
	LM	5 583 825	279 191	1 005 089	502 544	7 370 649

En partant de la moyenne de dépenses lors des tournages, nous avons estimé les coûts des autres postes en nous basant sur les pourcentages des dépenses par poste énumérés par les enquêtés de chaque zone. Ce qui nous donne une estimation d'un coût moyen de production d'un court métrage en zone francophone de 2.750.000 FCFA et de production d'un long métrage de 12.600.000 FCFA. En zone anglophone, nous obtenons un coût moyen de production d'un court métrage estimé à 1.250.000 FCFA et celui d'un long métrage estimé à 7.370.000 FCFA.

Tableau 9 : les estimations des sommes dépensées par les enquêtés pour la production des films recensés par zone.

COÛTS TOTAL PRODUCTION		P.U.	QTE	TOTAL
Zone FR	CM	2 743 559	194	532 250 446
	LM	12 605 346	58	731 110 068
Zone EN	CM	1 256 996	37	46 508 867
	LM	7 370 649	86	633 875 814

Avec le coût moyen de production d'un court métrage et d'un long métrage dans chaque zone, nous avons pu estimer le montant total dépensé dans chacune des zones en fonction du nombre de courts et longs métrages obtenus. Ce qui nous donne un total de 1.264.000.000 FCFA dépensés par les cinéastes de la zone francophone et 680.000.000 FCFA dépensés par les cinéastes de la zone anglophone.

Nous avons essayé d'estimer ce que ce budget global obtenu a eu à générer comme ressources humaines dans les deux zones.

Tableau 10 : Les estimations des ressources humaines utilisées par les enquêtés pour la production des films recensés par zone.

UTILISATION TECHNICIENS		Moy/Film	Nbre films	TOTAL
Zone FR	CM	8	194	1 552
	LM	14	58	812
Zone EN	CM	8	37	296
	LM	12	86	1 032

Nous notons que les 350 films recensés ont fait appel à 2.364 techniciens en zone francophone et 1.328 techniciens en zone anglophone. Il va de soi que ce nombre n'a pas été celui utilisé dans la réalité à cause du cumul des postes observés. Toutefois, si nous nous projetions dans l'optique de tournages simultanés avec impossibilité de cumuler des postes, nous nous rendons compte du nombre élevé d'emplois que pourraient générer le cinéma et l'audiovisuel au Cameroun, face à une jeunesse désœuvrée.

Tableau 11 : Les estimations de la masse salariale des techniciens et acteurs des films des enquêtés recensés par zone.

MASSE SALARIALE EN FCFA		Techniciens	Acteurs	Moy/film
		17%	17%	
Zone FR	CM	358 773	358 773	44 847
	LM	1 648 391	1 648 391	117 742
		14%	14%	Moy/film
Zone EN	CM	133 318	133 318	16 665
	LM	781 736	781 736	65 145

Cette estimation de la masse salariale des techniciens et acteurs nous montre que malgré le fait que le milieu de la production ne soit pas structuré, les estimations de salaires moyens de techniciens et acteurs sont au-dessus du SMIC camerounais fixé à 36.270 FCFA. Le salaire des techniciens de films longs métrages s'étalant de trois à quatre semaines pour la zone anglophone est le double du SMIC, et pour la zone francophone, le triple. Il y'a là de quoi susciter un véritable intérêt social et économique pour l'État.

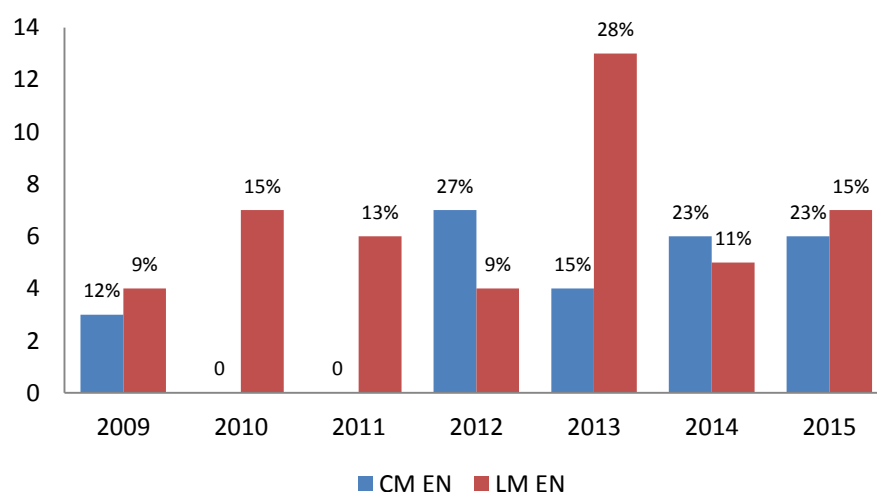
Autrement dit, pour vivre annuellement selon le SMIC camerounais, un technicien camerounais aurait besoin de travailler sur au moins quatre longs métrages en zone francophone ou sur au moins six longs métrages en zone anglophone. En prenant une moyenne de cinq longs métrages, nous constatons que les 133 longs métrages de notre échantillon auraient permis à 26 techniciens camerounais de vivre annuellement de leurs métiers.

6.2.2.2. La situation de la distribution des films dans les deux zones étudiés

Bien avant la fermeture de toutes les salles de cinéma au Cameroun, le problème de distribution de films, lié au pouvoir d'achat du public, se posait déjà depuis les années soixante-dix. Il est peut-être temps de

Penser une économie du cinéma (à la camerounaise) en évitant de plaquer des modèles et des cadres d'analyse conçus ailleurs (qui) requiert de ne pas considérer le septième art comme simple objet d'application parmi tant d'autres, réquisitionné pour des enjeux disciplinaires qui lui sont étrangers. Il importe au contraire de partir du cinéma dans sa singularité et de mobiliser autour de lui plusieurs corpus scientifiques. L'exercice est exigeant et suppose de travailler sur les conditions d'une pluridisciplinarité maîtrisée¹⁵.

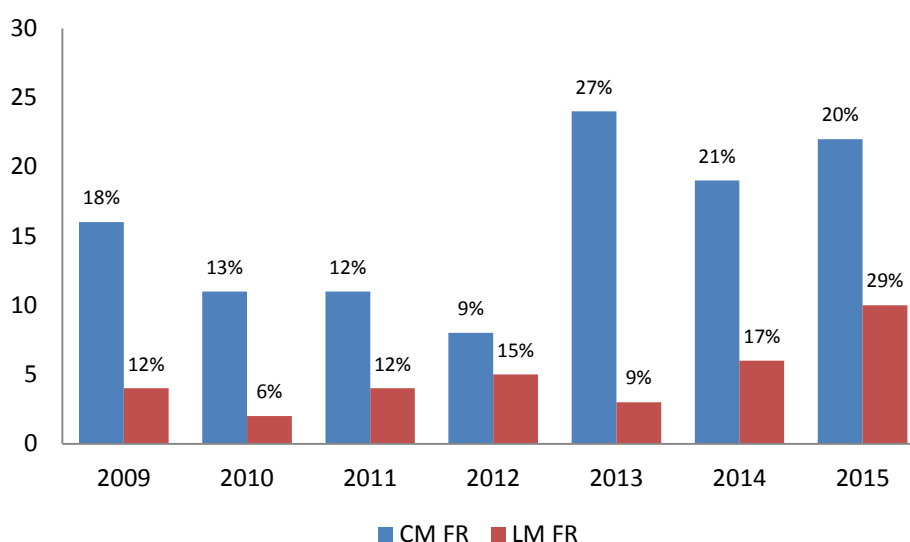
Graphique 92 : la répartition annuelle des films des enquêtés (2009-2015) en zone EN.



¹⁵ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, op. cit., p. 10.

En zone anglophone, nous restons dans la constance de la production majoritaire des films longs métrages. Alors que la production des courts métrages a connu une interruption de 2010 à 2011 la production des films longs métrages se poursuit tous les ans avec quelques variations. 2012 est l'année qui marque le pic de production de films courts métrages avec un taux de 27%, tandis que 2013 est celle qui marque le pic pour les films longs métrages avec un taux presque similaire de 28%. Dès 2012, la production des films courts métrages intègre les pratiques des cinéastes de la zone anglophone et devient régulière chaque année avec toujours un taux réduit par rapport aux longs métrages.

Graphique 93 : la répartition annuelle des films des enquêtés (2009-2015) en zone FR.

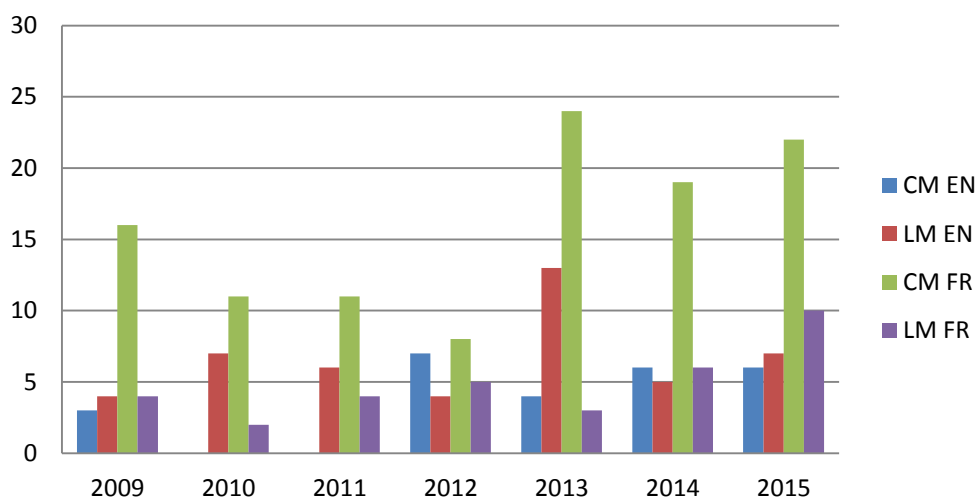


Contrairement à la zone anglophone, celle francophone connaît une production régulière et constante aussi bien pour les films courts métrages que pour les films longs métrages. La tendance pour cette zone francophone étant une majorité de production de films longs métrages qui domine en nombre de loin la production des films courts métrages. Les pics de production dans cette zone francophone s'observent en 2013 pour les films courts métrages avec un taux de 27% et en 2015 pour les films longs métrages avec un taux de 29%.

Les pics dans les deux zones atteignent les mêmes taux en pourcentage pour les films courts métrages (27%) et quasiment pareil pour les films longs métrages (28% contre 29%). Ce qui pourrait être assimilé comme la capacité maximale de production des cinéastes de chaque zone dans la période étudiée. Les cinéastes anglophones semblent être plus efficaces et plus productifs puisqu'ils atteignent ces pics une année avant les cinéastes

francophones pour ce qui est des films courts métrages et deux années avant les cinéastes francophones pour ce qui est des films longs métrages.

Graphique 94 : la répartition annuelle des 350 films recensés dans les deux zones.



Dans le listing des 350 films recensés, nous notons une moyenne globale de production d'une trentaine de films par an dans les deux zones cumulées. En zone anglophone, la production des longs métrages est majoritaire par rapport à celle des courts métrages. Les cinéastes anglophones produisent en moyenne sept longs métrages chaque année. Cette production est régulière sur toute notre période d'étude qui va de 2009 à 2015. C'est à partir de 2012 que la production de courts métrages en zone anglophone commence à être régulière avec une moyenne de six courts métrages par an. Côté francophone, on observe chez les cinéastes une moyenne de production de longs métrages faible à hauteur de cinq longs métrages produits par an sur toute la période de notre étude. Les courts métrages dominent en matière de production dans cette zone avec une moyenne de quinze courts métrages par an produits. Ce qui représente le triple de la production long métrage dans cette zone francophone.

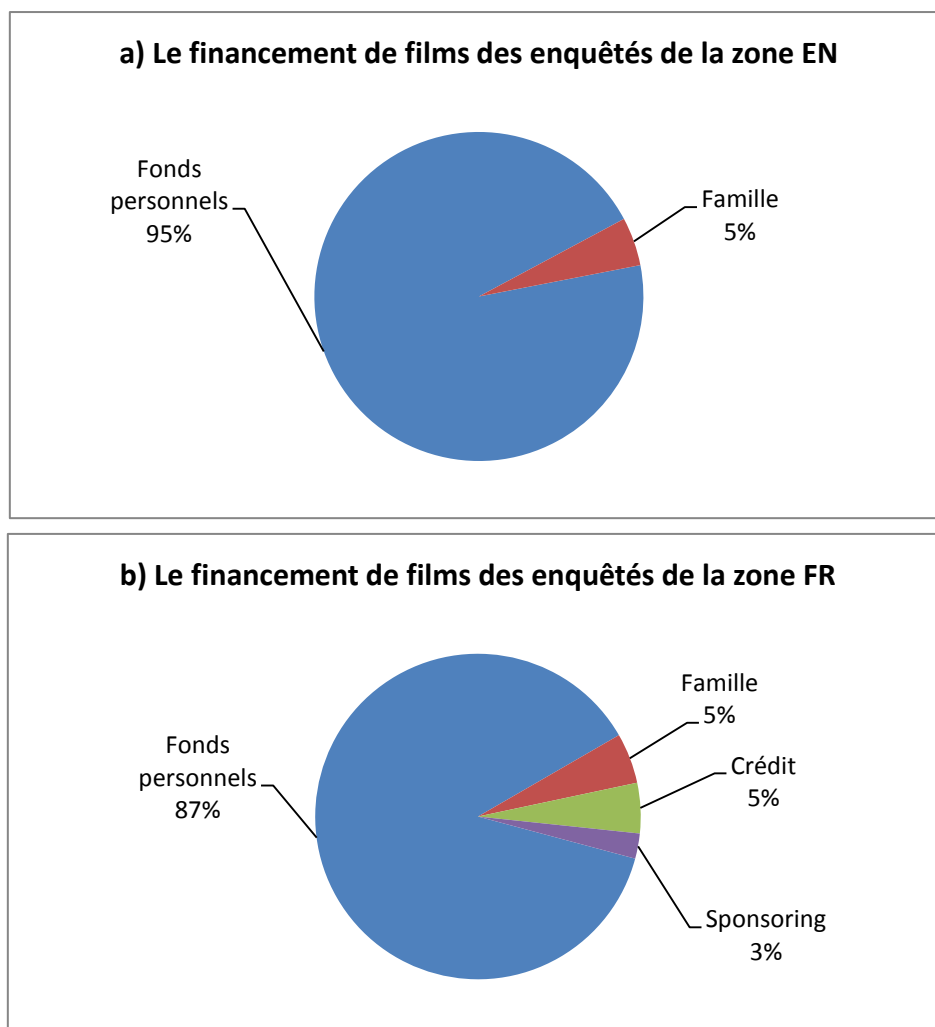
6.2.2.3. La situation des ressources financières pour la production des films dans les deux zones.

Les cinéastes camerounais produisent des films longs ou courts métrages avec des financements pas du tout élevés. Les données de notre enquête évoquent des dépenses planchées à 1.344.000 FCFA (2.049 EUR) pour la production des courts métrages et 7.256.000 FCFA (11.063 EUR) pour les longs métrages. Ces montants sont de loin insuffisants

pour un travail professionnel. Pour l'instant, la production cinématographique et audiovisuelle dans les zones francophone et anglophone du Cameroun fonctionne essentiellement en « low cost ». Il devient de fait difficile d'envisager un développement de l'industrie locale.

Produire un film demande de la part du producteur de prendre un certain risque. Cela n'est pas véritablement envisageable ou existant dans le contexte camerounais étant donné que 92% des productions locales sont faites à fonds propres. À peine 3% des producteurs camerounais ont accès au crédit bancaire. Cela démontre clairement que le modèle économique existant ne fonctionne pas. La pratique du cinéma pour les banquiers camerounais n'est pas crédible et ne mérite pas que beaucoup d'entre eux s'y investissent. Les producteurs camerounais n'ont pas encore réussi à convaincre le secteur bancaire de leur crédibilité, de la viabilité de leurs projets de films et surtout de leur rentabilité.

Graphique 95 : la source principale de financement de films des enquêtés des deux zones.



Une analyse détaillée nous montre des particularités en termes de source principale de financement dans les deux zones. En zone anglophone, les cinéastes financent principalement leurs films exclusivement à fonds propres à hauteur de 95%. En cas de difficultés, ils se retournent vers leurs familles qui comblent les 5% restants. En zone francophone, les cinéastes ont également les fonds propres comme moyen principal de financement de leurs films à hauteur de 87%. Par contre, les 13% restants sont répartis dans trois autres moyens à savoir : la famille (5%), le crédit bancaire (5%) et le sponsoring (3%).

6.3. La diffusion

« Au lancement, en 2010, nous diffusions 30 % de programmes extérieurs. Dès la fin de l'année, nous nous sommes rendu compte qu'il y avait une forte demande de séries locales. Et aujourd'hui, plus de 90 % des contenus sont des programmes locaux¹⁶. » Ces propos de Mamoudou Ibra Kane, directeur général du Groupe Futurs Médias du Sénégal pourraient servir d'exemple aux autres chaînes de télévision locales en Afrique. En effet, la large diffusion locale des programmes des producteurs locaux est un vecteur de stimulation de cette production avec, pour effet boomerang, la naissance de la « star mania » qui distinguera autant des acteurs spécifiques, que des producteurs et réalisateurs des d'œuvres majoritairement consommées par tous.

Le cas du Cameroun est particulier, avec un groupement de diffuseurs que sont les câblodistributeurs¹⁷. Ce sont des individus regroupés parfois en association ou en établissements, qui reprennent le signal des chaînes de télévisions quelconques et le redistribuent aux foyers dans les quartiers, via le câble. Ils ont pour avantage principal de se déplacer partout où il y a une maison et ils pratiquent des prix bas, pour parfois un signal pas toujours de bonne qualité ni sécurisé pour les écrans plats de télévision. Ainsi, en déboursant une somme comprise entre 1000 FCFA et 3000 FCFA¹⁸(1,5 EUR et 4,5 EUR), le client a accès à plus d'une centaine de chaînes de télévision variées. Cela va des chaînes de télévision locales en passant par les chaînes internationales de divers pays et parfois dans certains cas, le client peut bénéficier sans coût supplémentaire, du visionnage de certains

¹⁶ Extrait recueilli de l'article « Télévision : les séries africaines crèvent l'écran », Le Monde.fr, 28/02/2018.

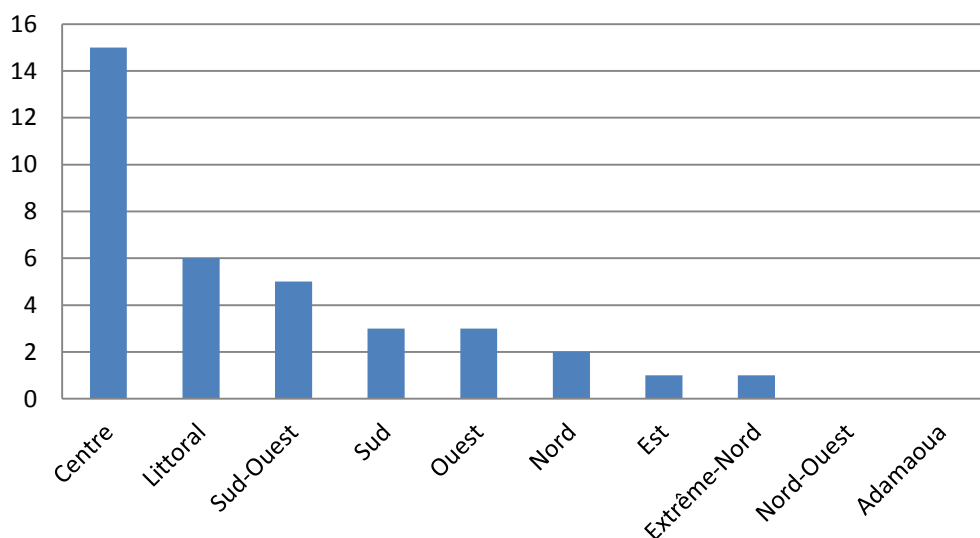
¹⁷ Personnes chargées de gérer un réseau de télévision par câble.

¹⁸ Ce coup est de loin inférieur à celui pratiqué par le bouquet minimal Access, pratiqué par Canal+ qui est de 5.000 FCFA (7,6 EUR) pour 160 chaînes et radios.

matchs des championnats européens. Tout cela est possible à cause des pratiques irrégulières liées souvent à la piraterie des signaux. Ce que dénonce fortement le principal concerné qu'est Canal+. Il est à noter que le Cameroun est le pays d'Afrique sub saharienne qui détient le plus grand nombre de chaînes de télévision présentes sur le bouquet de Canal+. On en dénombre six à ce jour dont une d'information (CRTV News) et cinq d'Afrique (CRTV, Canal 2, Vision 4, Équinoxe, STV). La plupart de ces chaînes de télévision camerounaises sont généralistes et diffusent 24/24. Seules Canal 2 et la CRTV diffusent de temps en temps des films et séries.

Selon les premiers résultats Africascope 2019¹⁹, 92% des africains de huit pays d'Afrique subsaharienne dont le Cameroun, passent en moyenne quatre heures par jour devant leurs télévisions. La plupart des pays étudiés, à l'exception du Gabon, ont au moins deux chaînes de télé, majoritairement regardées, avec en tête, les chaînes de télévision nationales. Ce qui conforte l'idée selon laquelle, toute initiative liée à la diffusion de films dans les pays d'Afrique subsaharienne pourrait composer avec la télévision nationale bien qu'elle affiche prioritairement son profil politique avant toute chose. Africascope note aussi que la chaîne de télévision la plus regardée est novelas tv, ce qui est un bon indice du genre de programmes qui intéressent le public des pays enquêtés. Par conséquent la série télévisuelle occupe donc une place de choix dans cette arène médiatique, devant le film de cinéma.

Graphique 96 : la représentation géographique des festivals de cinéma au Cameroun.



¹⁹ En ligne : <https://www.tns-sofres.com/communiqués-de-presse/kantar-publie-les-premiers-resultats-africascope-2019-letude-media-de-reference-en-afrique-sub-saharienne>, Consulté le 07/11/19

La région du centre à elle seule concentre, uniquement dans la ville de Yaoundé, près de la moitié des festivals de cinéma recensés au Cameroun²⁰, comparativement à ceux qui existent dans d'autres régions du pays. Le Nord-Ouest et l'Adamaoua demeurent les seules régions sans festivals, pourtant la région du Nord-Ouest est la seconde région anglophone du Cameroun. Pour des raisons pratiques et d'accessibilité, les Anglophones ont concentré la création des festivals de cinéma dans le Sud-Ouest et particulièrement à Buea. Buea est situé à 70 km (une heure de route bitumée) de Douala, capitale économique où se trouve l'aéroport international, tandis que Bamenda chef-lieu de la région du Nord-Ouest est situé à 320 km environ soit six à sept heures de route dégradée par endroits. Ce qui constituerait un second voyage pour un invité ou participant en provenance d'Europe qui aura déjà effectué au moins six heures de vol.

Officiellement, l'existence d'un festival n'est soumise qu'à la création d'une association qui en sera le porteur. C'est peut-être aussi le fait du dynamisme des cinéastes du Sud-Ouest et surtout de l'engouement de leur public. Il est vrai aussi que l'Adamaoua, tout comme le Nord-Ouest sont des régions situées dans les extrémités du Cameroun et leur accès demande d'effectuer un très long voyage coûteux avec des risques d'accidents vu l'état des routes et récemment les problèmes d'insécurité dans ces deux régions éloignées.

6.3.1. Le rôle des diffuseurs et des exploitants

Le Cameroun est certainement parmi les pays d'Afrique francophone disposant du plus grand nombre de chaînes de télévisions privées. Ce qui pourrait être un avantage sur les plans de diffusion et de financement d'œuvres audiovisuelles comme c'est le cas en France. Mais il n'en n'est rien. La tolérance administrative a conduit le Cameroun dans une situation plus que préoccupante concernant le secteur de l'audiovisuel. Comment comprendre que sur la trentaine de chaînes de télévision publiques et privées²¹ que compte le Cameroun, à peine 2% reversent les redevances de droits d'auteur ? Comment comprendre que la grande majorité de ces chaînes diffusent des œuvres piratées sans être inquiétées de quelque manière que ce soit ? Comment comprendre que la grande majorité de ces chaînes de télévision refusent de payer les productions audiovisuelles et cinématographiques qui leurs

²⁰ Cf. annexe 7 : annuaire des festivals de cinéma créés au Cameroun de 1997 à 2018.

²¹ Cf. communication de circonstance de son excellence René Emmanuel Sadi ministre de la communication Yaoundé, 20 juin 2019.

sont proposées ? Il y a véritablement lieu de prendre à bras le corps ces problématiques et faire appliquer la législation en vigueur. La CRTV, télévision nationale, est pratiquement la seule chaîne qui reverse régulièrement ses redevances audiovisuelles de droits d'auteur et droits voisins. Canal 2, second diffuseur listé dans notre enquête aurait payé une seule fois cette redevance, d'après Daouda Mouchango, ancien PCA de la SCAAP.

Ainsi, le développement d'un marché africain des programmes de télévision repose, d'une part, sur des critères objectifs : une production de type industriel, de petites, moyennes et grandes entreprises de production; des structures de financement appropriées ; une demande solvable, c'est-à-dire des diffuseurs jouant leur rôle de clients et commandant des programmes aux producteurs ; un environnement juridique bien défini ; et, d'autre part, sur un critère subjectif : la prise de risques des producteurs²².

Concernant l'exploitation, toutes les salles camerounaises de cinéma ont mis la clé sous la porte en 2009. Beaucoup d'entre elles ont été revendues et transformées, pour la plupart, en centres commerciaux ou en églises de réveil²³. L'habitude de se déplacer pour aller voir un film a ainsi disparu au profit de l'usage de nouveaux médias, comme les smart tv, tablettes et téléphones androïdes en pleine expansion. Plusieurs textes législatifs sur le cinéma camerounais encore en vigueur ne sont, soit pas connus des cinéastes, soit pas du tout appliqués par l'administration. Les exploitants ne payent plus des taxes liées aux tickets d'entrée de la diffusion des films, étant donné que le FODIC, unique structure habilitée à les percevoir, n'existe plus depuis sa dissolution il y'a de cela trente ans.

²² Christian ABOLO MBITA, « Vers un marché africain des programmes de télévision », *op. cit.*

²³ « Le pentecôtisme a commencé à se développer dans les deux régions anglophones du Cameroun (Nord-Ouest et Sud-Ouest), dès les années 1950-1960, grâce à des évangélistes pentecôtistes d'origine américaine et européenne, œuvrant au Nigéria. Côté francophone, l'hostilité des Églises établies et des autorités a freiné son implantation jusqu'aux années 1980. Mais, c'est la loi du 19 décembre 1990 sur la liberté d'association qui a contribué à un essaimage sur la scène publique camerounaise, d'une multitude de mouvements religieux dont certains disposent de dizaines de lieux de culte répartis sur tout le territoire national. À l'intérieur du pays, ce sont les zones urbaines et les grandes métropoles qui sont les terrains de prédilection des nouveaux pentecôtismes, lesquels se diffusent ensuite dans les villes secondaires et les zones rurales. » Rodrigue Nana Ngassam, *Cameroun : les églises de réveil à Douala*, [en ligne] <https://jean-jaures.org/nos-productions/cameroun-les-eglises-de-reveil-a-douala>, consulté le 08/10/2020.

6.3.1.1. Le cas de la CRTV

Créée par la loi n° 087/020 du 17 décembre 1987 et organisée par le décret n° 88/126 du 25 janvier 1988, la CRTV est une télévision généraliste publique. Ses missions principales sont de :

- concevoir et réaliser seule ou dans le cadre des coproductions et de diffuser des émissions d'information, des produits audiovisuels ou des émissions à caractère didactique, culturel ou ludique ;
- acquérir par achats, échanges, dons et legs, des produits audiovisuels ou des émissions conformes à sa politique de programme ;
- assurer la conservation du patrimoine audiovisuel national ;
- mener des recherches de création audiovisuelle
- assurer la formation professionnelle de certaines catégories de personnels des métiers de l'audiovisuel ;
- Exploiter et entretenir des réseaux ainsi que les installations destinés à la diffusion d'émissions de la télévision ;
- Assurer la protection de l'émission et de la réception de signaux de la télévision par le public ;

La CRTV dispose de onze radios dont un poste national basé à Yaoundé et dix radios réparties sur les dix régions du pays. Elle compte aussi quatre chaînes de proximité qui diffusent en bande FM. Ces chaînes de proximité sont situées dans les régions à potentiel économique élevé comme Yaoundé (FM 94), Douala (Suellaba FM 105), Buea (Mount Cameroon FM), Bafoussam (Poala FM). Avec l'arrivée de la TNT, la CRTV a créé deux nouvelles chaînes thématiques : CrtvSport et CrtvNews.

En tant que télévision nationale, le soutien à la production locale à travers des options de coproductions et d'achats des produits audiovisuels est prévu dans les missions essentielles de la CRTV. Seulement, les producteurs locaux ont toujours fait face à une opacité quant à l'achat des programmes. Difficile de connaître exactement la grille tarifaire des prix d'achats en fonction des différentes catégories et surtout les délais de paiement. Ce deuxième point mérite une attention particulière. Au sein de la CRTV, l'achat de tout programme (film, émission, documentaire etc.) dont le montant dépasse la somme de

4.900.000 FCFA (7.490 EUR) bascule sous le critère de marchés publics. Concernant ces marchés publics, Inoni Ephraïm, ancien premier ministre camerounais avait déclaré que le code camerounais des marchés public est l'un des meilleurs d'Afrique en ce qui concerne sa conception. Confirmation faite des experts du fonds monétaire international (FMI)²⁴. Mais devrait-on se limiter au fait d'avoir l'un des meilleurs systèmes, encore faudrait-il qu'il soit performant. Recevoir un paiement d'un marché public au Cameroun peut prendre des délais parfois très longs, dépassant les douze mois dans la majorité des cas. Dans un tel contexte, comment un producteur qui vend sa série à la CRTV fera-t-il ? Du moment que la série est diffusée sur les antennes de la CRTV, les acteurs et techniciens ne peuvent que s'imaginer que le producteur a déjà été payé et vont de fait réclamer le reste du paiement de leurs cachets.

²⁴ Source : <https://www.journalducameroun.com/le-systeme-de-marche-public-camerounais-evalue/> consulté le 28 mars 2020 ;

Tableau 12 : la grille des programmes hebdomadaires de la CRTV (2019).

HORAIRES	LUNDI	MARDI	MERCREDI	JEUDI	VENREDI	SAMEDI	DIMANCHE
06h-07h	MATINALE INFO [CAMEROUN DAYLIGHT]					MATINALE INFO [CAMEROUN DAYLIGHT]	
06h30-7h						BON Week-End	CLUB 700
07h-08h						RED CARPET	CLUB 700
08h-09h						LA MATINALE D'AFRIQUE (19h30-20h30) [Jeunesse parlons en]	DOCUMENTAIRE RELIGIEUX
09h-09h30	MATINALE SOCIÉTÉ & CULTURE [CAMEROUN FEELINGS]						La messe du Dimanche
09h30-10h							Le Culte protestant
10h-10h30							
10h30-11h							
11h-11h30							
11h30-12h	COOKING WITH CANDY	ECHO AFRIQUE	CLIP BOX/REGGAI	OUR VOICES	CIRNET DE SANTÉ	CORDIA PROD®	
12h					LE JOURNAL DE AMB®		
12h30						COOKING WITH CANDY	Press Hour (Mag d'actualité)
13h						ECO@AFRIQUE	
13h30						SOLINE SÉLITE	
						THE BIG-LIP SHOW	
						SHINE AFRIKA	
14h							TALK DIVERTISSEMENT [Tam- Tam Week-End]
14h30	WISS (hour de l'après midi)	PRESIDENCE	LE CLUB DES TOUTS PETITS		DES HOMMES ET DES VIE®	COMEDY CLUB	
15h30	THE BIG-LIP SHOW®	MAG CORDIA PROD	ACTU JEUNES	COGITO	SHINE AFRIKA®	LE CLUB DES TOUTS PETITS	LE CLUB DES TOUTS PETITS TINI ET BABA
16h00					TALKSHOW CAMEROUN FEELING REPLAY		
						ON SET	
17h00						JET PRIVE	
17h30						SERIES - UNE AFFAIRE DE MINIATURE	ENQUÊTE & DOC (AFRICA EYE®)
18h00							ACTUALITE HERDO
18h30						MA RETRAITE MA ZEMIE VIE	MA RETRAITE MA ZEMIE VIE
19h					IA RETRAITE MA ZEMIE VIE		
19h30							
20h							
20h30							
21h15							
22h30	Presidence ACTU / MISIDE PRESIDENCY (Mag d'actualité)	C/POLITK	ENQUÊTE & DOC (AFRICA EYE)		DISCOVERY	ELECTION	SERIES NET POCOC (Mag d'actualité)
22h30	XXXX	SERIES UNE AFFAIRE DE MINIATURE®	JET PRIVE®		SPACE POLITIQUE	SPECTACLE	BEST OFF CAMEROUN FEELING
23h00							SCORE 33AT
23h30							
00h							

La CRTV propose une grande diversité d'éléments visuels et sonores qui dilue l'emprise de l'habillage sur la programmation et sur les programmes. Les choix stratégiques d'expression de l'identité visuelle de la chaîne manquent de cohérence quand ils ne sont pas contradictoires. Il n'est pas rare de découvrir à l'antenne la rediffusion d'anciens habillages qui ne correspondent plus à la nouvelle charte graphique. La permanence du logo, inchangé depuis sa conception, atténue ces flottements de l'identité affichée²⁵.

Ces propos de Mbede nous évoquent le côté statique ou à peine évolutif du fonctionnement de la CRTV. Des décisions sont prises par la hiérarchie, mais pas appliquées par tous. Sinon comment comprendre que la simple charte graphique ne soit pas respectée par tous ? La grille de programmes hebdomadaire de la CRTV ci-dessus ressort les points essentiels suivants nous concernant :

-Les séries télévisées sont diffusées du lundi au vendredi, de 10h à 11h pour la matinée et de 13h30 à 14h30 pour l'après-midi. Ce qui donne un total de deux heures de séries par jour, soit un total de dix heures de séries diffusées chaque semaine.

- les fictions sont quant à elles diffusées une seule fois par semaine à savoir le samedi de 21h15 à 22h30.

Nous notons de façon évidente que le prorata série / film de fiction est loin d'être équilibré. Il apparaît donc que la CRTV est de loin le média local qui consomme à titre exemplaire une bonne partie de la production locale des films camerounais. A raison d'un film par semaine, nous pouvons comptabiliser 4 films par mois et 48 films par années. Cette plage de film est réservée aux films africains parmi lesquels nous retrouvons les films camerounais. Ce qui suppose qu'en une année, la CRTV peut diffuser une vingtaine de films camerounais. C'est un chiffre extrêmement faible qui ne contribue nullement à la valorisation du patrimoine cinématographique local.

Une télévision d'État était considérée comme inhérente au statut de l'État à part entière. Deuxièmement, la télévision était dotée d'une mission politique à savoir qu'elle était le moyen de fédérer les organes politiques

²⁵ Emmanuel MBEDE, *L'identité de la télévision publique en Afrique : le cas de CRTV (Cameroun) et RTS1 (Sénégal)*, thèse de doctorat, Lyon 2, 2006, p. 178.

généralement récents autour de leurs nouveaux dirigeants, Troisièmement, la télévision avait pour mission d'éduquer ses téléspectateurs en tant que citoyens des nations nouvelles et de leur donner un accès à une culture nationale sinon à une langue nationale²⁶.

Au vu de ses différentes missions de la télévision nationale CRTV, la valorisation du patrimoine cinématographique ne figure pas parmi les priorités. C'est ce qui pourrait expliquer le fait qu'au départ, le producteur devait payer pour voir ses œuvres diffusées à la télévision nationale. La production indépendante a ainsi énormément souffert du monopole de la CRTV pendant de longues années avant l'arrivée de la libéralisation des médias camerounais en 1990.

6.3.1.2. Le cas des diffuseurs en ligne

Depuis l'avènement d'internet, plusieurs nouveaux modes de diffusion et de consommation des films et autres contenus audiovisuels ont vu le jour au Cameroun. Après l'ordinateur et la tablette, il est désormais possible de visionner un film sur son Smartphone. Ce dernier mode est celui sur lequel nous allons nous appesantir car il touche plus de la moitié de la population camerounaise essentiellement jeune et féminine²⁷.

Avec le développement du marché chinois en Afrique, le coût du Smartphone est devenu accessible aux populations des classes les plus défavorisées et moyennes du Cameroun. C'est désormais possible aux camerounais d'acheter un Smartphone à 20.000 FCFA (30 EUR) en boutique ou moins en occasion. Dès lors, la jeunesse camerounaise en général, y compris les femmes qui sont de grandes consommatrices de contenus, a en sa possession un outil qui lui donne dorénavant une possibilité d'avoir accès à tout ce qui est répertorié sur internet. Il est ici question d'aborder principalement le visionnage des films.

Les opérateurs de téléphonie mobile au Cameroun que sont MTN, ORANGE, NEXTTEL, ont tous développé leur propre application à travers laquelle les abonnés peuvent écouter et regarder des contenus audiovisuels. Nous retrouvons YABADOO chez MTN en septembre 2018.

²⁶ *Ibid.*, p. 120.

²⁷ Cf. : annuaire des statistiques du Cameroun, 2016.

Quand un abonné camerounais regarde un film via son opérateur mobile MTN par exemple, le flux de cette vidéo transite par plusieurs opérateurs internet étrangers (15 au moins selon Vidéo-Unified France²⁸) avant d'être réceptionné au Cameroun. Autrement dit, les communications numériques à travers les opérateurs internet locaux du Cameroun vers le Cameroun passent par l'étranger. Ce qui pose d'énormes problèmes sur la qualité du service dû à la latence (nombre de rebonds des réseaux) et aux différents réseaux empruntés qui créent par exemple des congestions des liens. La conséquence sur un plan économique est que l'opérateur local se retrouve contraint de payer tous les relais par lesquels son flux vidéo a transité. Au final, l'abonné camerounais paie cher un service qui n'est pas performant. Cette analyse nous permet de mieux comprendre pourquoi le géant Netflix, qui ne souhaite pas partager ses bénéfices avec plusieurs relais, choisit de s'installer en Afrique. Pour ce faire, il s'installe dans un Internet eXchange Point29 (IX ou IXP), généralement appelé Global Internet eXchange (GIX). L'IXP ou le GIX est « est une infrastructure physique permettant aux différents fournisseurs d'accès Internet (ou FAI ou ISP) d'échanger du trafic Internet entre leurs réseaux de systèmes autonomes grâce à des accords mutuels dits de «peering». 30». L'avantage de cette infrastructure est qu'elle offre d'une part des échanges de trafic sans coûts supplémentaires à payer pour l'opérateur et d'autre part, améliore l'interconnexion des réseaux. Les conséquences directes sont l'optimisation de la bande passante, de la latence et du coût des connexions. Le Cameroun ne peut pour l'instant bénéficier de cette opportunité étant donné qu'il n'a aucun IXP répertorié mondialement³¹.

6.4. Le marketing et le cinéma camerounais

La notion de marketing du cinéma et de l'audiovisuel à la période de 2009-2015 n'existait pratiquement pas au Cameroun. Il nous souvient qu'en 2008, à la suite de la

²⁸ En prenant l'exemple d'un abonné MTN qui se connecte via son téléphone au site internet de la CRTV ([www ;CRTV.cm](http://www.CRTV.cm)) hébergé sur un serveur MTN au Cameroun, ses données passeront par : CamTel au Cameroun (2 à 4 rebonds), Tata communications au Portugal (3 rebonds), Tata communications en Espagne (1 rebond), Open Transit, Orange, en Espagne (2 rebonds), Open Transit, Orange, en France (1 rebond), Open Transit, Orange, en Angleterre (2 rebonds), MTN Global Connect, en Afrique du Sud (5 rebonds), MTN CM, au Cameroun (4 à 5 rebonds).

²⁹ Point d'échange Internet.

³⁰ https://fr.wikipedia.org/wiki/Internet_Exchange_Point#Afrique, consulté le 12 mars 2020.

³¹ Liste des IXP répertoriés dans le monde : https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Internet_exchange_points, consulté le 12 mars 2020.

production de notre situation de comédie (sitcom) *Trois filles, deux garçons*, nous avons contacté à Douala l'une des plus grandes agences de marketing à cette époque, *MW*. L'idée pour nous était de leur confier le volet marketing et promotionnel de notre série. La réponse reçue de la personne en charge de notre dossier était qu'ils n'ont jamais eu à le faire et ne savent pas comment s'y prendre. Les pratiques courantes pour la plupart des entreprises locales consistaient à réaliser des spots radio et télé à diffuser, en plus de quelques affiches à exposer dans les rues. Avec l'arrivée et le développement des TIC, les jeunes camerounais se sont eux-mêmes appropriés cet outil et essaient tant bien que mal de mettre en place des campagnes de communication sur les films camerounais.

Il revient souvent au réalisateur / producteur de s'occuper lui-même du marketing de son film. Sans formation initiale, cela s'avère compliqué et complexe. La majorité des réalisateurs/producteurs se contenteront d'imiter ce qu'ils ont vu les autres faire, en y ajoutant quelques améliorations. Ainsi, il n'existe véritablement pas une réelle politique quant au choix du jour et de l'heure de sortie du film.

Photo 8 : l'affiche de programmation des projections d'un film en zone francophone.

PROJECTIONS

30 & 31
JANVIER 2020

1^{er} & 02
FEVRIER 2020

19 HEURES

LIEU:
SITA BELLA
(YAOUNDÉ)

INNOCENT(E)
LA LOI, LA JUSTICE ET LA VÉRITÉ

PRIX D'ENTRÉE
2.500 F CFA

L'aspect marketing et commercial du cinéma camerounais qui nous renvoie à la distribution, demeure l'un des maillons faibles de toute la chaîne.

C'est dans les années 90, avec l'apparition des films à gros budget que les réflexions sur la place du marketing dans le cinéma ont vu le jour.

« Pour un film, le défi essentiel n'est pas tant qu'il soit réalisé, mais qu'il puisse être présenté à un public, qu'il soit vu, qu'il accède à une certaine existence grâce à la critique et au bouche-à-oreille, qu'il s'inscrive dans les mémoires³² ».

Le tout n'est donc pas que de produire des films, mais de pouvoir les montrer au public. C'est une question centrale dans la problématique du cinéma camerounais. Le festival Écrans noirs en a fait l'expérience. Pendant plusieurs éditions, les projections de films durant ce festival bien que gratuites, n'ont pas attiré un public massif. La citation des Shadocks à savoir : « En essayant continuellement, on finit par réussir. Donc plus ça rate, plus on a de chance que ça marche. » Ne s'applique pas à la lettre dans ce cas de figure, comme dans une expérience scientifique. À moins que les producteurs concernés mettent en place une méthodologie rigoureuse qui leur permette d'analyser à toutes les phases de la production et la distribution, les points faibles et forts. Et comme le souligne Laurent Creton

La production d'un film nécessite de lourds investissements, mais sa valeur reste longtemps virtuelle, avant que le moment de vérité de sa sortie en salle ne vienne lever le voile sur une réalité qui s'impose brutalement : de temps à autre un succès, mais le plus souvent un douloureux échec. La logique du pari et la spéculation sont au cœur de son économie : le *speculare* comme art divinatoire, mais aussi dans son acceptation économique et financière³³.

Le cinéma étant un produit culturel, il ne saurait être analysé comme un simple produit commercial et il fait également l'objet d'une consommation spécifique. Le secteur cinématographique camerounais pourrait s'analyser sous deux angles : soit en quantité de films produits, soit en revenus générés. Cela renvoie à des données quantitatives ou qualitatives et suppose de structurer le secteur et de professionnaliser les acteurs qui

³² Laurent CRETON, *Économie du cinéma : perspectives stratégiques*, Paris, Nathan, 1994, p. 57.

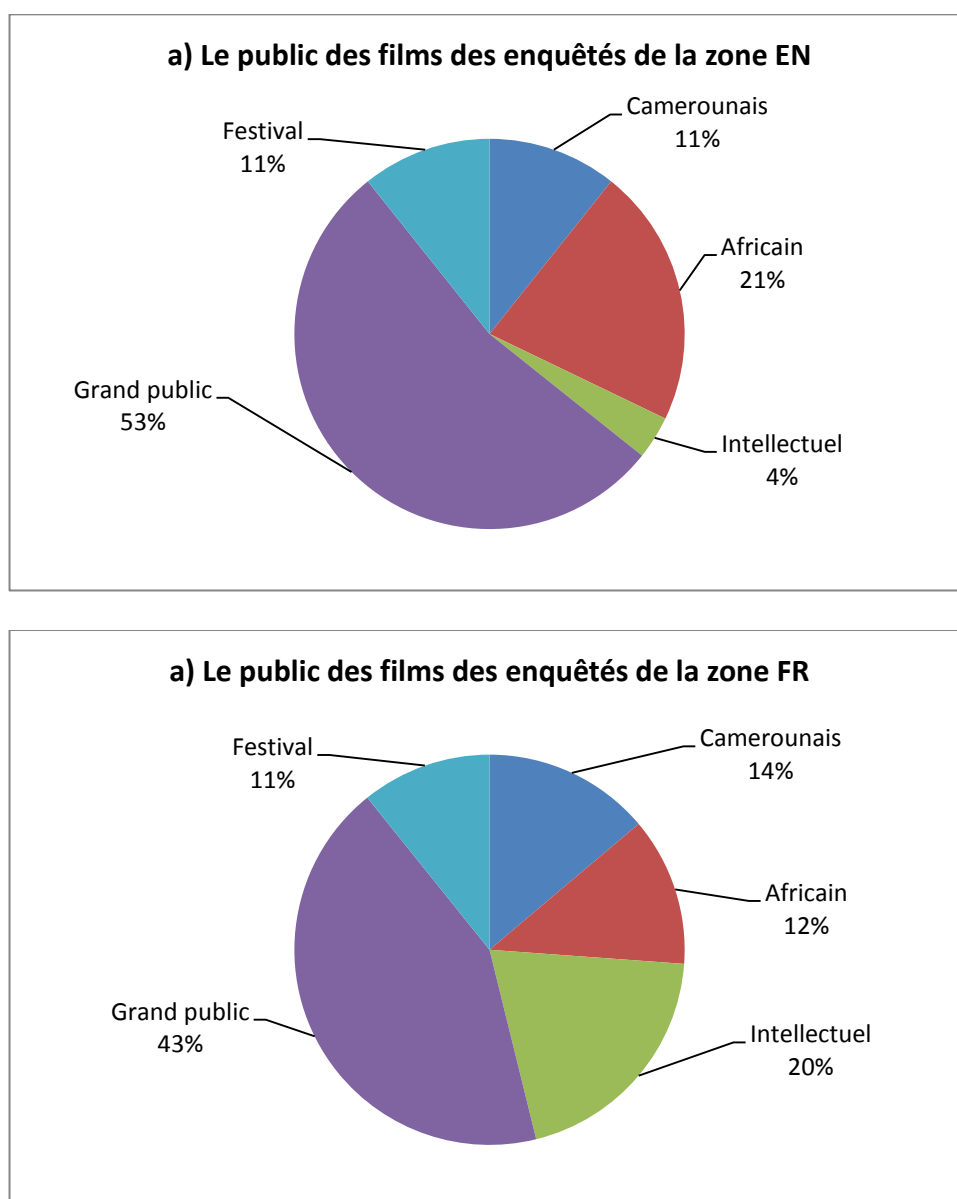
³³ Laurent CRETON, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, op. cit., p. 21.

interviennent. Aussi curieux que cela puisse paraître, certains partenaires privés à l'exemple des multinationales basées à Douala qui soutiennent le secteur audiovisuel sont prêts à payer plus cher, quand ils ont la garantie de la diffusion du produit sur la chaîne nationale, indépendamment des tares de cette dernière. Cela s'explique simplement par le fait qu'au Cameroun, l'État, à travers sa chaîne nationale CRTV est celui qui a des capacités et même, l'obligation de se déployer et d'atteindre les populations, aussi loin qu'elles puissent être, contrairement aux chaînes privées qui investissent en fonction de leurs gains et de leurs intérêts.

Internet a permis la déterritorialisation de l'espace de déploiement des films. Aujourd'hui il est possible qu'un film sorti au Cameroun puisse être vu en Asie, en Amérique, en Europe dans l'heure qui suit. Ce qui est un facteur capital et un atout à prendre en compte dans la distribution de nos jours, tout en ne négligeant pas les contraintes liées à la langue avec le sous-titrage ou le doublage.

Au Cameroun, il n'existe pas véritablement un marketing stratégique qui prenne en compte le genre filmique ainsi que le type de public visé. De notre enquête menée, on note une généralisation dans les audiences auxquelles les films sont destinés. Les enquêtés évoquent majoritairement le grand public, ce qui permet de ratisser large. Mais quand on se penche sur la moyenne d'âge de ce grand public dont ils parlent, nous obtenons 12 ans. Ce qui conclut objectivement que l'audience principale de nos enquêtés est jeune et concerne les adolescents. Seulement, ces derniers, dans le contexte social camerounais, ne jouissent ni d'une indépendance de mouvement, ni d'une indépendance économique. L'adolescent de 12 ans a besoin de l'autorisation de ses parents pour se rendre à une projection de film et surtout, il a besoin que ses parents lui donnent l'argent pour acheter son ticket d'entrée. Nous sommes donc face à un contraste dans lequel le véritable public qui prend part aux films est adulte, au regard des différentes cérémonies de montées des marches ou autres avant-premières.

Graphique 97 : les audiences visées par les films des enquêtés des deux zones étudiées.



Selon ces graphiques, le public camerounais en lui-même est faiblement visé en termes d'audience par les producteurs de films. C'est effectivement le constat qui est fait par observation sur le terrain. Les pourcentages qui apparaissent dans les deux zones étudiées font état de 14% en zone francophone et 11% en zone anglophone, ce qui semble faible en comparaison avec un pays comme le Nigeria dont la production de films est prioritairement réservée aux nigériens. Les cinéastes des deux zones disent viser majoritairement le grand public, ce qui semble très large et ne permet pas de se faire une idée précise sur la visée finale du film. Les films des cinéastes de la zone francophone visent

aussi un public intellectuel plus qu'un public africain. Ce qui est le contraire pour les cinéastes de la zone anglophone qui eux visent beaucoup plus le public africain et moins celui intellectuel. Il va sans dire que le public intellectuel est souvent concerné par des films d'auteurs bénéficiant d'un certain niveau dans leurs traitements toujours pas accessibles au grand public. Les festivaliers (11%) quant à eux sont la dernière des cibles visées par les films camerounais issus des deux zones.

6.4.1. Les différentes formes de publicité

Pour distribuer leurs films et les rendre accessibles au public, les cinéastes des deux zones ont recours à la publicité. En matière de communication, la publicité est un domaine qui se décline sous 4 principales formes pour toucher le consommateur :

6.4.1.1. La publicité dite persuasive et informative

Cette première forme présente un produit au consommateur comme étant le « meilleur » de la gamme qu'il devrait acquérir. Ce type de publicité requiert donc la raison et le côté rationnel du consommateur. Sur la plan télévisuel, elle est construite sous l'AIDA :

- **Attention** (attirer l'attention du consommateur)
- **Intérêt** (susciter l'intérêt du consommateur)
- **Désir** (provoquer le désir du consommateur)
- **Achat** (déclencher l'achat par le consommateur)

À travers les quatre aspects de ce schéma théorique, la publicité espère toucher le consommateur et l'amener à effectuer l'achat.

Dans le contexte du cinéma camerounais, cette approche est largement utilisée dans la communication pour la sortie des films. Seulement, il se pose un problème par rapport aux critères d'appréciation ou de classification des différents films qui sortent. Chaque réalisateur considérera son film comme le « meilleur » ou alors le « tout premier » sur tel point de vue. Il s'avère qu'après avoir vu le film, le spectateur est souvent déçu parce que la promotion est bien trop exagérée par rapport aux contenus et aux intrigues des films. Ce public déjà aguerri devient exigeant et méfiant par la suite.

6.4.1.2. La publicité dite projective ou intégrative

S'appuyant sur une approche psychosociale des cibles, cette forme de publicité prendra en compte les normes du groupe avec toutes ses spécificités pour l'inciter au changement ou à un renforcement de ce qui se pratique déjà au sein du groupe.

Cette forme de publicité est de plus en plus pratiquée et visible dans le milieu du cinéma et de l'audiovisuel camerounais. Elle concerne particulièrement la touche religieuse qui s'impose progressivement. De plus en plus de réalisateurs et de producteurs se trouvent comme contraints d'affirmer leur foi en leur « Dieu » en le disant ou en le marquant dans le générique des films ou les pochettes de DVD. Les expressions comme : « je rends grâce au Seigneur... », « Je remercie le tout puissant... » sont de plus en plus courantes et visibles dans les génériques de films camerounais.

6.4.1.3. La publicité dite mécaniste

C'est une forme de matraquage publicitaire. Il sera question de jouer sur les habitudes des consommateurs souvent passifs et créer en eux des habitudes d'achats à travers des campagnes publicitaires répétitives. Le consommateur est considéré comme influençable. Autrement dit, la simple vue du logo ou du slogan publicitaire est supposée déclencher immédiatement l'achat.

Cette forme de publicité a eu beaucoup d'impact en Afrique en général et au Cameroun en particulier. Notamment avec la masse de films venus d'ailleurs qui ont submergé les salles de cinéma pendant plusieurs années, avant la fermeture totale de ces dernières.

6.4.1.4. La publicité dite suggestive

Aussi appelée publicité « psychanalytique », elle vise avant tout à atteindre le côté inconscient du consommateur. Pour y parvenir, elle utilise plusieurs mécanismes :

- Le principe de plaisir-déplaisir : la psychanalyse nous enseigne que tout individu cherche le plaisir et serait prêt à transgresser pour l'atteindre.
- Le fantasme : Représentation imaginaire traduisant des désirs plus ou moins conscients. (Définition du dictionnaire Larousse)

- La projection : Attribuer à quelqu'un un sentiment que l'on a soi-même. (Définition du dictionnaire Larousse)
- L'identification : Processus par lequel le sujet constitue son identité, sa personnalité depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. (Définition du dictionnaire Larousse)

Au final, nous nous retrouvons par exemple avec des produits qui sont associés à l'érotisme. Le corps de la femme nue est exploité pour susciter le désir et ensuite mettre en valeur un produit.

À cause de la crainte de la censure liée au tabou généré par l'érotisme, cette forme de publicité n'était pas utilisée par les cinéastes des deux zones étudiées pendant notre période arrêtée. Avec le temps et le développement des nouveaux médias, nous observons une évolution des habitudes ainsi que des communications sur les films qui sortent.

6.4.2. La sortie du film

Le marketing opérationnel selon Laurichesse³⁴(2006) comprend plusieurs supports parmi lesquels nous pouvons citer : la bande annonce, l'affiche, le plan média, le *making off*... Tous ces supports sont présents et existants dans la majorité de films camerounais qui sont produits. Mais, la différence intervient dans l'usage qui en est fait.

En zone anglophone par exemple, un accent particulier est accordé à l'affiche du film, à son titre, ainsi qu'à la bande-annonce.

³⁴ Hélène LAURICHESSE, *Quel marketing pour le cinéma?*, Paris, CNRS, 2006, 183 p.

Photo 9 : l'affiche d'un film de la zone anglophone.



L'affiche doit attirer le spectateur de prime abord. Pour ce faire, le choix des couleurs et les caractères utilisés sont essentiels, tout comme les visages qui apparaîtront dans l'affiche. Il est question que le spectateur puisse rapidement être accroché et dans la

mesure du possible s'identifier à un des visages qui apparait sur l'affiche. Ce même principe est utilisé dans la bande-annonce où l'on ne fera jamais apparaitre les défauts techniques présents dans le film. Cette approche marketing a eu avec le temps pour conséquence de créer la suspicion. Le spectateur s'est fait son idée, a opéré ses choix et sait désormais à quel réalisateur ou acteur il peut faire confiance.

Les cinéastes de cette zone ont pris conscience de l'impact de la publicité pour attirer les foules lors de la sortie de leurs films. Cette communication aujourd'hui se limite essentiellement dans un cadre privé.

Dans les deux zones étudiées, la programmation de la date de sortie du film n'obéit pas à une réglementation ou organisation particulière. Il revient à chaque réalisateur producteur de décider unilatéralement le jour souhaité pour la sortie de son film. Évidemment, la date sera confirmée en fonction de la disponibilité du lieu qui abritera la cérémonie de la sortie du film. Il arrive donc souvent que deux films sortent le même jour dans la même ville. À chacun de drainer son public en fonction de sa communication. Nous noterons que cette programmation aléatoire entraîne le fait que certaines périodes de l'année deviennent creuses en termes de sortie de films. Les réalisateurs producteurs privilégient les périodes festives ou de vacances durant lesquelles le public effectue des dépenses pour se faire plaisir et se divertir.

Photo 10 : l'affiche de sortie d'un film en zone francophone.



6.4.2.1. Les critères de fixation des prix d'entrées

Depuis la fermeture du FODIC, l'État n'a plus aucun contrôle notamment sur le tarif à appliquer sur les tickets d'entrée aux projections de films. Dorénavant, il revient à chaque réalisateur producteur de fixer lui-même les prix des tickets d'entrée aux projections qu'il organise personnellement.

Photo 11 : l'exemple de ticket de films.



Depuis 2018, certains cinéastes ont commencé à produire eux-mêmes leurs tickets d'entrée pour les projections de leurs films. Le FODIC étant fermé, le ministère des Arts et de la Culture n'a ainsi aucun moyen légal de contrôler la vente de ces tickets et encore moins d'en prélever une taxe comme l'indique la loi. Les cinéastes des deux zones se sont donc lancés dans la pratique de tarification dont la logique est difficilement appréhendable. Si d'une part les cinéastes sont conscients de la modicité des moyens du public camerounais, d'autre part, on aurait dit que chaque cinéaste qui sort son film voudrait se faire un maximum d'argent au détriment des autres ou de l'avenir. Sinon comment expliquer des tarifications de tickets qui vont de 5.000 FCFA à 50.000 FCFA pour les avant-premières ?

Il convient de faire le distinguo entre les avant-premières en zone francophone et celles en zone anglophone qui prennent en compte plusieurs facteurs :

- Le lieu d'accueil de la projection

En zone francophone, le tarif des tickets d'entrée pourra varier en fonction du lieu où se déroule la projection. À Yaoundé, le Palais des Congrès et l'hôtel HILTON figurent parmi les lieux prestigieux qui peuvent accueillir des projections d'avant-première. Les cinéastes francophones se tourneront majoritairement vers le Palais des Congrès où la location de la salle coûte 1.500.000 FCFA (2.287 EUR) tandis que les cinéastes anglophones iront du côté de l'hôtel Hilton situé en plein centre-ville.

- Le type d'accueil réservé aux invités.

En zone anglophone, un dispositif avec des tables et boissons est mis en place pour le côté convivial qui est priorisé par rapport à la projection du film proprement dit. Ce qui peut justifier les prix élevés des places dites VIP. En zone francophone, c'est le film qui est mis en avant avec au début et à la fin de projection des présentations et échanges avec l'équipe de production.

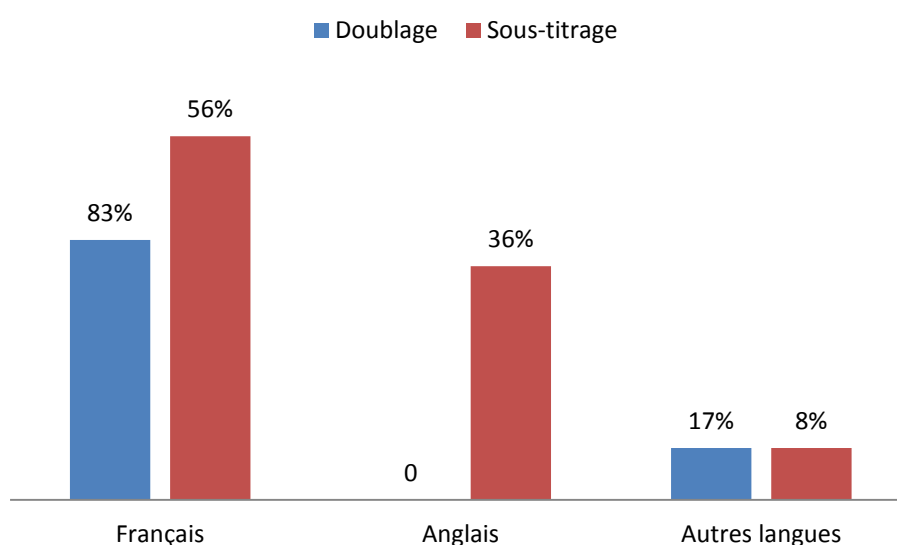
Photo 12 : l'affiche première d'un film en zone anglophone.



6.4.2.2. Le doublage et le sous-titrage des films produits dans les deux zones

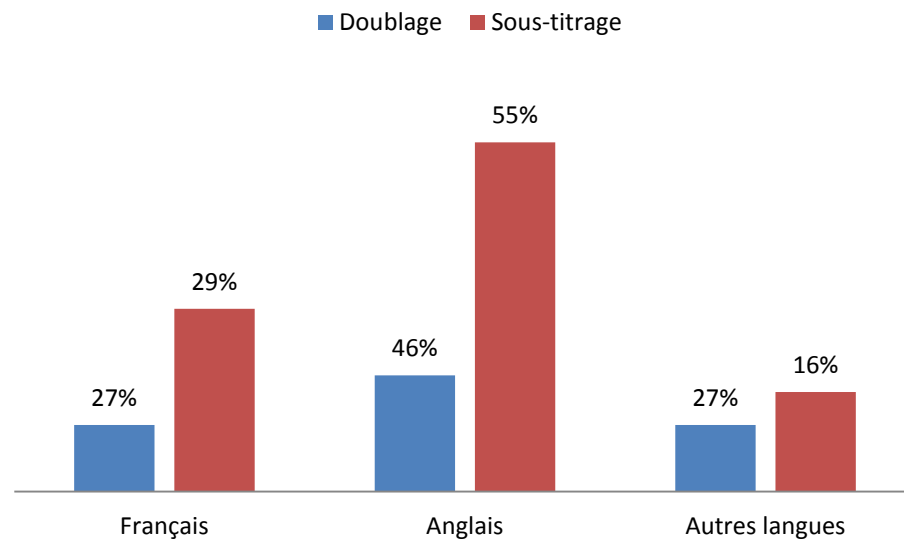
La langue peut s'avérer être un frein face à la diffusion des films au Cameroun. Au-delà des plus de trois cent langues vernaculaires que compte le Cameroun, il peut être avantageux que les films camerounais soient disponibles au moins dans les deux langues officielles : le français et l'anglais.

Graphique 98 : la répartition des langues utilisées par cinéastes pour le doublage et le sous-titrage des films en zone anglophone.



En entrant dans le détail du pourcentage des langues utilisées par les cinéastes, nous notons que nos enquêtés de la zone anglophone utilisent majoritairement le français (83%) pour le doublage de leurs films. Ce qui sous-entend un marché potentiel en milieu francophone ou simplement une intention déterminée d'intégrer le marché de la distribution en milieu francophone.

Graphique 99 : la répartition des langues utilisées par cinéastes pour le doublage et le sous-titrage des films en zone francophone.



Les cinéastes de la zone francophone enquêtés ont entamé progressivement le doublage et le sous-titrage de leurs films afin d’avoir plusieurs opportunités de vente sur un plan local ou international. Pendant longtemps, il ne leur semblait pas nécessaire de doubler ou sous-titrer leurs films joués en français en d’autres langues. Il revenait au public anglophone camerounais de faire des efforts pour comprendre ou percevoir ce qui était joué ou dit dans les films joués en français. Aujourd’hui, près de la moitié des films produits par les cinéastes de la zone francophone sont sous-titrés ou doublés en anglais.

6.4.2.3. La communication dans la sortie des films

Par le passé, les films produits en zone francophone qui sortaient en salle, bénéficiaient d’une campagne de communication sur les médias TV, radio et presse. Depuis les années deux mille avec l’arrivée et le développement du numérique, la nouvelle vague des cinéastes camerounais a réduit considérablement cette approche de communication. Quelques cas se sont poursuivis en usant du « backering » qui est un système d’échange avec le média télévisuel. Il consiste à ce que le réalisateur producteur cède les droits de diffusion du film au diffuseur quelques mois plus tard en échange d’une communication massive de sa sortie. Depuis une décennie, la communication a complètement basculé sur les réseaux sociaux avec une exception d’affichage sur panneau publicitaire en zone anglophone.

Au Cameroun, il n'existe pas un système de formatage au sein des télévisions qui fonctionnent beaucoup plus au rythme de ceux qui les dirigent. L'achat des contenus se faisant souvent plus par affinité que par mérite, il n'existe véritablement pas de contraintes esthétiques et techniques dans le traitement des différents sujets ou programmes. Les critères de sélection et d'achat des films ne sont pas clairement définis. Pourtant, le service public est déterminant dans le développement d'un modèle économique en termes de production et d'exploitation d'œuvres locales.

Selon le représentant sud du Groupement inter-patronal du Cameroun (GICAM)

Tout est lié au financement. C'est le facteur principal. Il y a des gens qui ont des projets bancables et qui n'arrivent pas à les mettre en place à cause des financements. Il y a des gens qui n'ont pas des projets bancables et lorsqu'ils ont un financement ils mettent en place leur projet et réussissent. La clé serait donc le financement³⁵.

Un recensement de l'institut national de la statistique du Cameroun, organisé en 2016, montre qu'il y avait près de 200.000 entreprises au Cameroun. D'après les responsables desdites entreprises, la source principale de financement qui leur a permis de créer ces entreprises était pour 81,2 % leur épargne personnelle, 15,7 % parlent de la « tontine³⁶ », moins de 2% parlent de prêts bancaires. Ce qui fait ressortir le fait qu'au Cameroun, près de 96,8 % des entreprises sont créées et financées sur la base d'une épargne personnelle ou d'un prêt ou encore, d'une tontine. C'est une tendance générale au Cameroun dont il faut tenir compte. Cela se reflète également dans notre étude sur la production, où la majorité des films sont produits à fonds propres, le fonds de roulement étant aussi les fonds propres. Ce qui augmente les risques de faillite ou d'arrêt du projet avant son terme, faute de ressources financières supplémentaires.

Comme le secteur agricole, le secteur culturel et le cinéma en particulier, font partie de ceux qui ne bénéficient pas du financement bancaire. Il y a lieu de penser à des modèles plus efficaces qui pourraient principalement reposer sur la mutualisation, avec une mise en

³⁵ Extrait exposé de monsieur TCHASSEM à la conférence du 04 octobre 2019 à la fondation Tandem Muna à Yaoundé.

³⁶ Selon le dictionnaire Larousse, la tontine dans le cadre de certaines communautés en Afrique, est une coutume qui consiste à verser régulièrement une somme d'argent à un fonds que chaque donateur peut utiliser à tour de rôle.

commun des moyens de plusieurs structures qui s'uniraient pour l'achat d'une caméra qui servirait à tous, par exemple. C'est un modèle qui ne dépendrait pas du secteur privé ou bancaire.

Un chef d'entreprise finance par principe quelque chose qui lui apporte un retour sur investissement. Donc s'il n'a pas cette visibilité ou cette garantie de retour sur investissement, il ne finance pas. À travers le mécénat, l'État cherche à aider le secteur culturel pour la simple raison qu'il se prive de prélever la taxe qui lui revient dans le cadre du mécénat. Donc ce n'est pas en fait l'entreprise qui aide, mais c'est l'État qui permet à l'entreprise d'être gagnante et à l'opérateur culturel de réaliser son projet.

Dans le contexte camerounais, à cause de la fermeture de toutes les salles de cinéma depuis 2009, la fonction de distributeur ne pourrait s'appliquer de façon conventionnelle, car, « de par ses fonctions et sa position dans la filière, le distributeur est très sensible à la baisse de la fréquentation qui ne peut que réduire le montant absolu des recettes qui lui reviennent³⁷ ». Or, il existe de nouveaux modes et moyens de diffusion des films au Cameroun³⁸ qui demandent une appropriation par les personnes ou structures intéressées par la distribution de films au Cameroun. C'est une approche qui demande de faire des études et enquêtes afin de déterminer les contours et déterminants de ces nouvelles pratiques.

Il y a un problème de modèle économique dans le secteur qui est nécessaire pour le booster. Le Nigeria pratique un modèle économique avec un coût d'achat des supports DVD très bas, accessibles à tous, et qui permet, grâce au nombre important de la population qui les achète, d'avoir des chiffres de vente conséquents. Cela se reflète au Cameroun avec les mécanismes de production de la zone francophone et anglophone, qui ne sont pas les mêmes. Chez les Francophones, les coûts de production sont très élevés, ce qui ne leur permet pas de vendre les supports DVD, par exemple, à des coûts très bas, comme c'est le cas pour la zone anglophone. Au début des années 2000, la production des DVD de films en zone francophone était faite en Europe, ce qui avait pour incidence d'augmenter le coût de revient du DVD à 10 000 FCFA (15,24 EUR). Ce coût a été revu à la baisse en adoptant les méthodes de fabrication des DVD par les cinéastes anglophones qui consistaient soit à

³⁷ Claude FOREST, *L'argent du cinéma*, op. cit., p. 127.

³⁸ Cf. annexe 8 : espaces de diffusion des films recensés des enquêtés.

passer par le Nigeria pour des grandes quantités au-delà de 2000 DVD, soit de faire une production artisanale avec des tours de duplication. Cette pratique avait le risque de voir son film piraté étant donné qu'elle n'offrait aucune garantie de sécurisation. De nos jours, le coût moyen de vente d'un DVD est passé à 2000 FCFA (3 EUR) avec souvent une pochette en couleur, mais un DVD sans label à l'intérieur de la pochette.

Sur le plan économique, les pouvoirs publics encouragent aujourd'hui un niveau élevé de production et essaient de réguler les modes de financement, en demandant aux nouveaux supports de contribuer aux productions (les cahiers des charges des télévisions ont été décisifs à partir du milieu des années quatre-vingt) et en amenant les producteurs à investir suffisamment en fonds propres³⁹.

Le marketing cinématographique suppose de connaître certaines caractéristiques du public des salles, ou de certains films⁴⁰. Cela passe par un certain nombre d'études et d'analyses sociologiques de données sur le public. Au Cameroun, il n'existe pour l'instant aucune structure connue qui se charge de faire ces études-là, ou du moins de publier la liste des films qui sortent et d'en faire l'analyse.

Toutefois, quelques actions isolées existent comme *Lefilmcamerounais*⁴¹ qui se charge d'apporter une information sur quelques actualités du cinéma camerounais. Quelques magazines de télévision abordant l'actualité cinématographique camerounaise ont aussi vu le jour. Nous pouvons citer par exemple *ON7* qui est le tout premier magazine télé qui s'est véritablement consacré à faire découvrir le cinéma de la zone anglophone ainsi que ses acteurs. À travers ce magazine, le spectateur a l'occasion de vivre les « launching » et « movie premiere » des films de la zone anglophone avec en primeur le défilé sur tapis rouge. C'est aussi le lieu pour les présentateurs de faire une immersion dans les productions et projets en cours ou à venir.

Au fil du temps, nous assistons à une utilisation exponentielle d'internet qui offre des facilités de communication, d'accessibilité à l'information et des nouveaux moyens de consommation des images. Le taux de croissance d'abonnements sur la fibre entre 2015 et

³⁹ Pierre GRAS, *L'économie du Cinéma*, op. cit., p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ <https://lefilmcamerounais.com> est un blog en ligne sur le cinéma camerounais qui a vu le jour en mars 2016

2018 en Afrique est passé de +354% contre +226% en Amérique du Sud⁴². Au Cameroun, on compte désormais 6,13 millions d'utilisateurs d'internet qui représentent 23% de la population sur les 26 millions que compte le Cameroun comparé à 40.157 d'utilisateurs d'internet en 2000⁴³.

Nous notons que pendant la période de notre étude (2009-2015), la connexion internet était encore à la 2G avec un début de 3G au Cameroun. Il était par conséquent difficile pour les cinéastes camerounais d'envisager sereinement le streaming ou l'exploitation de leurs films via internet. Avec l'augmentation du débit et la réduction des coûts de data couplée à l'accessibilité des téléphones androïdes, la VOD devient progressivement un nouveau mode d'exploitation de films pour certains cinéastes camerounais.

⁴² Source : <https://dataxis.com/#1550728261259-6735eb84-1e3a> [en ligne], consulté le 12 janvier 2020.

⁴³ Source : <https://www.internetworldstats.com/africa.htm#cm> [en ligne], consulté le 12 janvier 2020.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous-mêmes (africains) avons un problème : il faut qu'on soit fiers de ce qu'on fait. Il faut qu'on sache donner la place à nos frères. Si nous, nous ne le faisons pas, n'attendons pas que les autres le fassent à notre place¹.

Samuel Eto'o
Footballeur international,
Cameroun.

¹ Extrait entretien télévisé « Eto'o sans veto... », 14 novembre 2019 à Yaoundé. [en ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=NXChaWCIUC4>, Consulté le 18 novembre 2019.

Notre recherche a concerné l'étude comparée des systèmes de production cinématographique et audiovisuelle des zones anglophone et francophone du Cameroun. Elle s'est appuyée sur un échantillon constitué de 65 cinéastes camerounais des deux sexes, résidant principalement à Yaoundé pour la zone francophone et à Buea pour la zone anglophone avec une moyenne d'âge de 39 ans, aussi bien pour les hommes que pour les femmes. La période retenue pour cette étude était celle allant de 2009 à 2015, correspondant à la fermeture de toutes les salles de cinéma et à leur réouverture progressive. S'ajoutait le critère de la production, la réalisation ou de l'écriture du scénario d'un film long ou court métrage, dans cette même période. 31% de notre échantillon représentait les cinéastes de la zone anglophone contre 69% pour ceux de la zone francophone. Ces pourcentages de représentativité, rejoignent ceux de la répartition linguistique des populations Camerounaises dans les deux zones étudiées qui sont de 30 % pour l'anglais et 70% pour le français. Les cinéastes de sexe masculin représentaient 80% de l'échantillon et 20% pour le sexe féminin.

La question principale de notre recherche s'articulait autour de la complémentarité possible entre les systèmes de production des zones francophone et anglophone du Cameroun. Après avoir mené des enquêtes et des études détaillées sur chacun des systèmes, nous sommes arrivés à la conclusion que les deux systèmes de production dans les zones francophone et anglophone sont complémentaires. Chacun des systèmes regorge des spécificités due à sa culture et à son environnement de travail.

Les cinéastes francophones ont plus d'aptitudes en amont des projets de films à cause des formations que certains d'entre eux ont reçus. C'est ainsi que dans le montage des dossiers de production ainsi des budgets de films, les cinéastes francophones ont plus d'aptitudes que ceux anglophones n'ayant pas évolué dans un environnement de subventions. De plus, sur un plan technique, les francophones ont plus de techniciens qui ont bénéficiés de bourses pour des formations dans plusieurs pays hors du Cameroun dont principalement la France. Ce qui donne à ces techniciens francophones une certaine maîtrise dans le domaine technique.

Les cinéastes anglophones quant à eux démontrent des aptitudes beaucoup plus en aval de la production de films. En effet, ayant grandi et évolué dans un environnement qui ne leur offrait ni aides, ni subventions, ils se sont forgés des méthodes de travail

particulières qui prennent en compte la rentabilisation du travail effectué. Pour atteindre leurs objectifs, ils ont développé d'une part, beaucoup de techniques liées au marketing et à la communication cinématographique et audiovisuelle. Ils s'emploient à vendre leur rêve au public et à l'inciter à participer et à les soutenir dans cette démarche de production cinématographique laborieuse. D'autre part, le fait pour eux de n'avoir pas massivement été formés dans le domaine théâtral comme c'est le cas dans le contexte francophone, leur jeu d'acteur semble plus naturel à l'écran. Les cinéastes anglophones sont aussi ceux qui sont le plus ouverts à un travail collaboratif avec les cinéastes francophones ou venus d'ailleurs.

Au terme de notre recherche, nous pouvons donc conclure l'existence d'une complémentarité entre les systèmes de production des zones anglophone et francophone du Cameroun. Les analyses et études menées durant nos travaux l'ont démontré. En effet, chaque cinéaste camerounais est bien ancré dans son contexte régional et applique au mieux les pratiques et habitudes acquises au fil du temps.

Forest Claude dans ses recherches a plusieurs fois évoqué la nécessité d'un travail préalable pour tendre vers une étude scientifique du milieu du cinéma africain.

Notre recherche a permis de fournir les premières statistiques scientifiques et démontrer un certain nombre de pratiques dans le milieu cinématographique des zones anglophone et francophone du Cameroun. Un pan d'ombre est ainsi levé sur le secteur cinématographique et audiovisuel camerounais qui jusqu'à lors faisait l'objet de beaucoup de supputations.

Notre premier chapitre portait sur l'objet et la méthode que nous avons adoptée dans notre recherche. Nous avons opté pour un travail sociologique et économique, en s'appuyant sur une méthodologie constituée de plusieurs panels, des entretiens individuels, des enquêtes de terrain, de l'observation et des recherches documentaires.

Nous avons mené trois enquêtes de terrain. La première qui a démarré avant notre inscription en thèse et a duré deux ans. Elle consistait à faire un recensement quantitatif des productions cinématographiques et audiovisuelles camerounaises ainsi que des acteurs qui y ont intervenus. Les deux autres enquêtes, de quatre mois chacune avec un espacement de dix mois, se sont déroulées durant notre recherche en thèse. Elles concernaient une enquête quantitative sur questionnaire et une enquête qualitative sur un guide d'entretien.

Le questionnaire à remplissage direct dont nous nous sommes occupés personnellement était constitué de six grandes parties et de deux annexes. Les grandes parties abordaient les intervenants dans la fabrication du film, le financement du film, le volet juridique, la distribution du film et les informations pratiques. La première annexe (A) était orienté vers les formations reçues tandis que la seconde annexe (B) était réservé au listing des films courts et longs métrages écrits, réalisés ou produits par les personnes interrogées. L'accent a été mis sur trois corps de métiers : la production, la réalisation et l'écriture du scénario.

Ce travail de terrain n'a pas été sans embûches. Nous avons fait face à plusieurs difficultés durant notre recherche. La première a été de faire le tri sur les 285 films ressortis d'une compilation de plus de mille films que nous avons recensé en amont de notre recherche à partir de diverses sources. La seconde, qui a entraîné d'autres problèmes, a été la crise anglophone, situation sociopolitique camerounaise qui a pris une ampleur inattendue et s'est transformée en crise armée. Résidant à Buea, le chef-lieu de la région anglophone du Sud-Ouest, il nous a été impossible d'intégrer notre domicile de retour de la France pour nos enquêtes sur le terrain. La troisième difficulté a été de convaincre les personnes ressources de notre enquête qualitative d'être filmé pendant les entretiens, question de conserver des archives visuelles de ces échanges pour les générations futures. La quatrième difficulté et pas des moindres a été le décès de deux de nos personnes ressources pendant que nous planifions les tournages.

Dans le second chapitre, nous avons présenté de façon succincte les résultats de notre enquête dans les deux zones étudiées. Parmi les 65 cinéastes camerounais interrogés dans les deux zones, 80% sont de sexe masculin et 20% de sexe féminin. Nous notons une moyenne d'âge de 39 ans aussi bien chez les hommes que chez les femmes. La cible anglophone, plus jeune de quelques années que celle francophone concentrée sur Yaoundé, est répartie dans plusieurs régions du Cameroun, ce qui la rend plus cosmopolite.

Dans le classement de métiers principaux pratiqués, vient en tête la réalisation (46%), suivi de la production (25%), puis de l'écriture du scénario (17%) et de la technique (12%) en dernière position. L'actorat et la vente des films n'apparaissent nullement comme métier principal pour aucun des cinéastes enquêtés.

Toutefois, le cumul des postes est effectif dans les deux zones. Les cinéastes anglophones viennent en tête avec 52% qui cumulent une moyenne de quatre postes par projet de films contre 44% de cinéastes francophones qui cumulent en moyenne trois postes.

Le Cameroun est le premier des lieux qui accueillent la formation (souvent de courtes durées) de ses cinéastes qui proviennent de plusieurs cadres qui ont été regroupés en sept catégories : les centres de formation (32 %), les festivals (24 %), Les projets (17 %), les séminaires et associations (13 %), les formations en ligne (6 %), les universités (4 %), les privés (4 %).

Depuis la fermeture de la dernière salle de cinéma en 2009, on note la création et le développement de nouveaux espaces de diffusion au Cameroun que sont les centres culturels, les salles de spectacle, les hôtels et tous les autres espaces offrant une possibilité de diffusion des films.

Les chapitres trois et quatre ont permis une immersion dans chaque zone étudiée. C'était le lieu de présenter un état des lieux, les procédés de fabrication et de distribution des films ainsi que le rôle des festivals et la chronologie des médias de chacune des zones.

La zone anglophone affiche une transparence dans ses actions qui pourrait justifier le fort élan de solidarité de ses cinéastes avec 20% d'entre eux ont débuté dans le cinéma par le court métrage contre 80% par le long métrage. Les cinéastes de cette zone anglophone passent par l'apprentissage à l'écriture du scénario avant de se retrouver dans la production pour ce qui concerne le long métrage.

La production des longs métrages dans cette zone anglophone deviendra régulière dès 2005 et prendra une ascension qui atteindra son pic en 2013 avec treize long métrages produits cette année-là. C'est le genre par excellence qui leur permet très vite de se confronter à plusieurs challenges, qui, avec un peu de chance, propulsent vers l'avant et permettent d'avoir rapidement et concrètement un retour sur investissement.

La zone francophone quant à elle a accueilli les premiers cinéastes camerounais ainsi que les premières structures de cinéma qu'ont été *Cameroun Actualités* et le Fonds du développement de l'industrie cinématographique (FODIC). 93% des cinéastes francophones

enquêtés résident à Yaoundé, la capitale politique. Ils n'ont pas cet élan de se délocaliser pour aller expérimenter de nouvelles pratiques ailleurs.

Face à la difficulté persistante d'obtention de subventions ou financements pour produire leurs films, plusieurs réalisateurs n'ont pas eu d'autres choix que de cumuler des postes sur les productions de film. Le nombre de structures de production fonctionnant dans l'illégalité dans cette zone francophone est beaucoup plus élevé que celui relevé en zone anglophone. Par contre, le nombre d'associations en zone francophone qui produit des films est très faible par rapport à celui de la zone anglophone.

Seuls 40% des cinéastes de la zone francophone vivent principalement de la pratique des métiers du cinéma. 55% des cinéastes recensés dans cette zone ont recours aux petits boulots pour ceux d'entre eux qui n'ont pas d'autres activités parallèles ou qui ne sont pas salariés dans d'autres secteurs d'activité. Les scénaristes francophones par contre vivent majoritairement du cinéma. Le système de production de cette zone est à l'image de celui de la France avec des coûts de production des films de fiction se rapprochant en pourcentage à ceux de la France de façon globale suivant le rapport du Centre national du cinéma (CNC) de 2017.

Le chapitre cinquième nous a donné l'opportunité de faire une analyse sociostructurelle de la filière cinématographique et audiovisuelle du Cameroun. Les entreprises de production recensées dans le cadre de notre enquête se positionnent toutes parmi les TPE (Très Petites Entreprises) avec un maximum de trois salariés pour le cas des SARL. Dans les deux zones étudiées, les sociétés unipersonnelles enregistrées sous formes d'Établissements sont celles qui dominent.

Le Cameroun dispose d'une dizaine de structures étatiques de formation qui ont fortement besoin non seulement de formateurs et d'enseignants compétents et qualifiés pour dispenser les cours, mais aussi d'un minimum d'équipements techniques pour les exercices pratiques. La moitié des formations reçues par les cinéastes camerounais dans les domaines techniques sont inférieures à 15 jours. Ce sont des master class ou stages ponctuels dispensés lors des festivals généralement ou ponctuellement dans le cadre de certains projets spécifiques organisés par des institutions culturelles.

Après un recensement de la dizaine de structures associatives légales dans les deux zones, nous notons l'inexistence d'un cadre formel de concertation et de collaboration entre les professionnels de l'audiovisuel ou du cinéma et les chaînes de télévision camerounaises ou l'administration en charge du cinéma. De plus, les auteurs des films recensés dans les deux zones semblent ne pas faire confiance à l'unique société de droits d'auteur de l'audiovisuel existante. À peine 1% de scénaristes de la zone anglophone et 10% de la zone francophone sont membres de la Société civile des arts audiovisuels et photographiques (SCAAP). De même, cinq producteurs par an sollicitent une demande de visas d'exploitation de leurs films.

Le chapitre sixième quant à lui présente une analyse socioéconomique de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise. Les véritables producteurs se retrouvent minoritaires face à des concurrents qui ne maîtrisent pas le métier étant donné que les 2/3 de sociétés de production sont créées par les réalisateurs, scénaristes et techniciens.

L'étude empirique du cinéma et de l'audiovisuel dans les deux zones étudiées nous a permis de constater que le salaire des techniciens de films longs métrages s'étalant de trois à quatre semaines pour la zone anglophone est le double du SMIC camerounais, et pour la zone francophone, le triple. Ce qui pourrait présager une source d'emploi conséquente si le secteur était organisé.

Tandis que la zone anglophone reste dans la constance de la production majoritaire des films longs métrages, celle francophone connaît une production régulière et constante aussi bien pour les films courts métrages que pour les films longs métrages. La tendance pour cette zone francophone étant une majorité de production de films courts métrages qui domine en nombre de loin la production des films longs métrages.

Nous notons une moyenne globale de production annuelle d'une trentaine de films courts et longs métrages dans les deux zones cumulées. Les cinéastes anglophones produisant en moyenne sept longs métrages chaque année contre cinq en zone francophone dans la période de notre étude. Ces longs métrages sont financés exclusivement à fonds propres à hauteur de 95% en zone anglophone et 87% en zone francophone.

Avec une diffusion de deux heures de séries par jour, soit un total de dix heures de séries chaque semaine contre une seule diffusion de fiction (pas forcément camerounaise)

par semaine le samedi à la télévision nationale CRTV, les cinéastes camerounais font face à une situation difficile. Il revient à chaque réalisateur producteur de trouver d'autres espaces de diffusion et de décider unilatéralement le jour souhaité pour la sortie de son film et d'en fixer le prix des places. Cette programmation aléatoire, qui privilégie les périodes festives ou de vacances, entraîne la naissance de périodes creuses dans l'année en ce qui concerne la sortie de films. L'aspect marketing et commercial du cinéma camerounais qui nous renvoie à la distribution, demeure ainsi l'un des maillons faibles de toute la chaîne.

Tout au long de notre recherche, nous nous sommes attelés à identifier, recenser et étudier des acteurs du marché cinématographique et audiovisuel camerounais dont parle Claude Forest (2011). Les données présentées dans notre étude démontrent et prouvent l'existence effective d'une filière complète cinématographique et audiovisuelle allant de la production à l'exploitation au Cameroun. Il y a lieu toutefois de noter des spécificités dues à l'environnement et aux conditions liées à la pratique et à l'appropriation des métiers qui ne sont pas les mêmes qu'en France par exemple. Ce dernier paramètre mérite d'être pris en compte dans toute réflexion relative à cette question. Autrement dit, nous nous rendons compte que le manque de financements ou subventions conséquents n'empêche finalement pas l'existence d'une filière cinématographique du moment où les acteurs qui la constitue trouvent des solutions pour remédier aux problèmes rencontrés. Les films sont effectivement pensés, écrits, produits et exploités au Cameroun qui est constitué d'un tissu d'artistes et promoteurs culturels indépendants.

L'existence d'une littérature scientifique peu nombreuse sur le cinéma camerounais a une forte répercussion sur le visage de ce cinéma perçu de l'extérieur. Il continue de faire l'objet de plusieurs préjugés ou globalisations de certaines pratiques affiliées à d'autres cinématographies africaines. Pourtant, il n'en est rien. De fait, le manque de statistiques régulières et fiables sur le cinéma camerounais mystifie davantage cette question. Grâce à notre recherche, un certain nombre d'informations et de statistiques sont dorénavant disponibles.

Les 350 films recensés dans le cadre de l'enquête couvrent une période de 43 ans (1975-2018) pour les longs métrages et 47 ans (1971-2018) pour les courts métrages. Ils représentent certainement une goutte d'eau dans l'océan de films produits par les Camerounais et méritent d'être effectivement recensés, archivés et conservés pour être une

source de breuvage pour les journalistes, critiques de cinéma et chercheurs. Il existe un nombre infini de questions différentes auxquelles, ces films sont susceptibles de répondre : l'originalité du scientifique consistera souvent à découvrir le biais par lequel telle catégorie ou tel genre de films, déjà croyait-on, bien exploités ou encore jamais exploités, peut être versé au dossier d'une question nouvelle.

Toutes ces données permettront à d'autres chercheurs de pouvoir explorer beaucoup plus en profondeur des aspects liés à la sociologie ou l'économie du cinéma camerounais. Il est à noter qu'à travers cette étude, il est désormais possible de comprendre le fonctionnement de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun. Les modèles que l'on retrouve au Cameroun pourraient s'appliquer dans les pays voisins dont les cinéastes ont les mêmes habitudes ou pratiques.

Nous avons entamé ce travail de recherche qui pourrait servir de repère et de canevas pour des futures recherches. La méthodologie que nous avons mis en place pour étudier la production cinématographique et audiovisuelle dans un pays complexe qu'est le Cameroun nous semble une base intéressante. C'est la raison pour laquelle nous ne pouvons prétendre avoir traité dans l'ensemble les questions liées à la production cinématographique et audiovisuelle dans les zones francophone et anglophone du Cameroun. Nous ne pouvons que regretter de n'avoir pas obtenu certaines données sollicitées auprès de certains cinéastes camerounais et institutions locales et internationales malgré les multiples relances faites.

À travers leurs diversités culturelles, les dix régions camerounaises sont spécifiques les unes des autres. Notre corpus de soixante-cinq cinéastes peut être considéré limitatif dans le sens qu'il n'est pas suffisamment représentatif du grand nombre de cinéastes camerounais. De plus, nous avons mené notre étude uniquement sur deux régions parmi les dix que compte le Cameroun, en nous limitant à la période de 2009 à 2015. Cela pourrait constituer autant de points limitatifs à notre recherche.

Il serait donc souhaitable que les futures recherches étudient la production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun non seulement sur d'autres périodes, mais aussi dans d'autres régions importantes du Cameroun comme celles du littoral (Douala) et de l'ouest (Bafoussam). Ces deux régions particulières occupent une place importante dans le milieu cinématographique et audiovisuel camerounais.

À partir de la base des données économiques que nous avons publiées dans cette recherche, il est désormais possible d'aller plus loin dans les détails, en étudiant dans l'ensemble la vie économique de certains films camerounais dans leurs environnements respectifs et l'approche générationnelle de ceux qui les produisent.

L'État camerounais, jusqu'ici, a fait des efforts pour structurer et organiser l'industrie cinématographique au Cameroun, en créant une structure comme le FODIC et en promulguant des textes en la faveur des cinéastes camerounais. Il revient aux cinéastes de saisir ces opportunités, pour avancer et acquérir une certaine autonomie dans le fonctionnement des structures mises en place. Ils pourraient s'inspirer non seulement de ce qui fonctionne dans les pays africains tels le Nigeria, le Maroc et le Sénégal, mais aussi de l'idéal du système français décrit par Claude Forest :

La spécialité française est d'intervenir sur l'ensemble de la filière (scénario, production, distribution, exploitation, industries techniques, exportation, vidéo ou multimédia). Le cœur du système mis progressivement en place est l'articulation entre politique industrielle et culturelle et leurs corollaires, automaticité et sélectivité, l'une venant limiter les abus de la première¹

Il semble indispensable que l'État s'engage de nouveau dans le domaine du cinéma, en accompagnant cette fois la jeunesse à travers des programmes spécifiques et bien ciblés. La débrouillardise de cette jeunesse dans le domaine du cinéma au Cameroun est un frein à son développement. Le cinéma est un business et une industrie qui se doit d'être considéré comme tel. Il nécessite des personnels formés, aguerris, expérimentés pour tracer le chemin et ainsi accompagner la masse de jeunes amateurs intéressés ou passionnés par cet art. Cette démarche pourrait permettre de mieux canaliser les idées et d'orienter les projets pour un meilleur résultat, *in fine*.

Un recensement récemment mené au sein de l'Association camerounaise interuniversitaire de recherche en cinéma (ACIREC) fait état d'une quarantaine de chercheurs camerounais de différents grades évoluant dans les filières du cinéma et de l'audiovisuel. Ce nombre constitue déjà un effectif conséquent duquel quelques chercheurs

¹ Claude FOREST, *L'argent du cinéma*, Paris, Belin, 2002, p. 65.

pourraient se pencher sur l'identification des parties prenantes et de leurs rôles, la catégorisation des problèmes du cinéma camerounais, la définition des mesures appropriées à chaque segment de l'activité cinématographique. Les résultats de cette étude pourraient servir de repères pour les différentes autres actions qui pourraient être initiées aussi bien au niveau des techniciens, du public, que des politiques. Il va sans dire que la structuration de l'industrie cinématographique et audiovisuelle camerounaise nécessite comme dans plusieurs pays où les choses fonctionnent, d'une intervention de régulation des pouvoirs publics.

Au vue de ce qui précède, pourrait-on pour une fois, envisager de planifier dans le cadre du cinéma, un projet commun à moyen et long terme, avec une vision globale, dans le but de vulgariser et de promouvoir l'expertise et le savoir-faire local ? Sachant que la victoire ou le succès se planifie, afin d'obtenir les résultats escomptés. Il existe des cinéastes camerounais qui sont passionnés et savent ce qu'ils veulent faire dans leur vie. Cette détermination les obsède au quotidien parce que tant qu'ils n'atteindront pas leurs objectifs, ils demeureront aigris, déçus et malades. Les tentatives individuelles ayant montré leurs limites, il serait peut-être temps d'entamer un travail de groupe, avec le soutien et l'onction de l'État.

Avec la mise en place effective de la décentralisation au Cameroun en cours, l'opportunité est ainsi donnée une fois de plus aux cinéastes de se manifester et de mettre en place un processus qui prenne en compte, l'implication et la participation des régions dans le financement des films, comme c'est le cas dans plusieurs pays européens. Cette compétitivité régionale pourrait être un tremplin et un gage de bonne foi entre les cinéastes et les conseillers municipaux des régions. Chacune des dix régions du Cameroun aurait ainsi la possibilité de faire un choix sur les projets qui valorisent leur région sur le plan culturel, touristique, économique et entrepreneurial. L'occasion serait offerte, particulièrement aux cinéastes de la zone francophone, de pouvoir cette fois, monter des dossiers de financements, pas seulement pour l'Europe mais aussi pour le Cameroun, avec cette possibilité d'obtenir un premier apport financier du projet souvent indispensable, pour ensuite, débloquer les financements et les subventions suivants.

L'industrie cinématographique camerounaise pourrait se voir dynamisée avec en plus la particularité d'évoluer dans deux systèmes complémentaires en présence, que seraient le

copyright dans les régions du Sud-Ouest et du Nord-Ouest bénéficiant d'un statut spécial, et le droit d'auteur dans le reste des huit régions francophones. Cette option ne fera qu'augmenter les partenariats et les possibilités de financements et de diffusion. Un horizon avec une multitude de possibilités, aussi bien pour les Anglophones que pour les Francophones, pourrait alors s'ouvrir, à condition que les uns et les autres, issus des deux systèmes, fassent preuve d'humilité et de réceptivité. Il serait question, non pas de concurrence, de savoir qui est le plus fort ou le plus efficace, mais plutôt de complémentarité, étant donné que chacun de ces systèmes a des avantages et des limites comme nous l'avons démontré tout au long de notre travail. Cette double appartenance serait véritablement une aubaine, si elle était bien valorisée et exploitée par les concernés, sur le plan local et international.

« Le développement suppose l'apparition d'un monde nouveau et non le grossissement quantitatif de ce qui existe déjà² ». Les chantiers sont certes énormes, en termes de structures de formation professionnelle, de professionnalisation des diffuseurs, d'exploitants, mais tout est possible si on le pense bien et surtout qu'on l'organise et le programme rigoureusement et méthodiquement. Les professionnels comme l'État ont chacun leur rôle à jouer dans la structuration, l'organisation et le fonctionnement de la filière du cinéma et de l'audiovisuel au Cameroun. « L'action de l'État a pour objectif d'assurer de manière générale la régulation du fonctionnement de la filière dans le souci de son bon développement économique et dans celui de l'intérêt général et du développement culturel³ ».

Pour tenter de résoudre ces multiples problématiques auxquelles fait face le milieu de la production cinématographique et audiovisuel camerounais, on pourrait imaginer quelques pistes qui prennent en compte non seulement l'environnement social mais aussi le contexte local de cette production. Il est important de noter que ces différentes problématiques liées au cinéma camerounais sont profondément enracinées dans le milieu et ont générées des habitudes dans les pratiques et les imaginaires. Toutes solutions envisagées gagneraient donc à aller dans le sens d'un consensus qui impliquerait un grand nombre de professionnels concernés, toutes générations confondues.

² Jean-Marie ALBERTINI, *Mécanismes du sous-développement et développement*, Paris, Éditions Ouvrières, 1981, p. 254.

³ Pierre GRAS, *L'économie du Cinéma*, 1re éd., Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, p. 58.

Nous avons regroupé nos pistes de solutions en trois grands points :

- **L'identification** des acteurs et recensement de la production audiovisuelle et cinématographique locales.

Dans cette phase, il serait question de faire un recensement général de tous les acteurs de la filière. Seraient concernés :

- Les cinéastes (locaux et de la diaspora)
- Les télévisions (publiques et privées)
- Les salles de cinéma (publiques et privées)
- Les distributeurs et exploitants
- Les organismes de gestion du droit d'auteur

Les données ainsi collectées seront analysées par des chercheurs et statisticiens qui se chargeront d'en faire une classification par différents groupes et corps de métiers. Cette classification sera essentielle pour le statut de l'artiste qui aboutira à la délivrance d'une carte professionnelle.

Concernant le recensement de toutes les productions audiovisuelles et cinématographiques locales, il sera utile pour l'analyse de l'évolution de la production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun. De plus, il sera un indicateur en ce qui concerne la distribution et la diffusion des œuvres localement et à l'international.

- **Le recensement** des textes législatifs et des corporations existants dans le secteur du cinéma et de l'audiovisuel.

Dans cette phase, un travail complet et total en ce qui concerne les textes législatifs (loi, décret, arrêté, circulaire) serait souhaitable. Nous avons démontré durant notre recherche la vétusté des textes législatifs qui existent ainsi que la carence de textes législatifs dans plusieurs domaines du cinéma et de l'audiovisuel. D'où l'intérêt de faire un travail approfondi sur ces textes pour ressortir ceux qui demandent une mise à jour et les domaines faisant objet de carence de textes législatifs.

Le recensement des corporations permettra d'avoir une visibilité nationale et une cartographie de toutes ces corporations sur l'étendue du territoire camerounais. De ces corporations recensées, un travail de documentation sur

l'effectivité de celles qui sont en activité et qui fonctionnent avec le nombre de membres sera souhaitable. Les groupes, les corps de métiers et les secteurs non représentés dans le cinéma et l'audiovisuel, pourraient faire l'objet de regroupements associatifs afin d'avoir des représentations dans les dix régions du Cameroun. Cet aspect de représentativité est important sinon essentiel pour des échanges à venir ou la tenue de la seconde édition des assises du cinéma et de l'audiovisuel camerounais.

➤ **L'organisation** des états généraux du cinéma Camerounais (2^e édition).

Ce rassemblement pourrait être le point culminant de l'organisation et de la structuration du cinéma et de l'audiovisuel camerounais. Pour en obtenir des résultats efficaces et consensuels, il est important que les états généraux du cinéma et de l'audiovisuel camerounais prennent en compte les avis de toutes les corporations. D'où l'intérêt de regrouper les cinéastes en amont afin que ce soient les personnes légitimes, aux profils adéquats, qui y prennent part.

Les états généraux du cinéma et de l'audiovisuel camerounais pourraient avoir entre autres objectifs principaux de :

- Définir des orientations dans tous les secteurs cinématographiques et audiovisuels camerounais.
- Définir les grandes lignes de la structuration du secteur cinématographique et audiovisuel camerounais.
- Adopter les propositions de classement des différents acteurs du secteur fait en amont dans les différentes corporations en vue de l'établissement des cartes professionnelles.

Il nous semble important et capital qu'un travail suffisamment représentatif soit fait afin de reconquérir une certaine confiance de la part des cinéastes, des partenaires et de l'État.

La tenue de la seconde édition des états généraux du cinéma camerounais, plus de trente années après la première édition (1990), serait la bienvenue après les deux étapes préparatoires qui permettraient une amorce constructive pour espérer une structuration efficiente et pérenne du secteur.

Ces états généraux pourraient impulser un souffle nouveau à l'ensemble de la profession, mais surtout mettre la réflexion au cœur d'un processus de transversalité qui intégrerait universitaires, professionnels et politique.

ANNEXES

Annexe 1 : protocole entretien des panels en anglais.

PANEL INTERVIEW PROTOCOL

Duration: Approximately 3 hours.

Panel: 6 people in each area, 3 of each sex.

A. Personal Presentations:

1. Who are you? (*Your marital status, number of children*)
2. What function do you occupy in the cinema and the audiovisual sector?
3. What is your academic background?

B. Framework of work:

1. Tell us how and why you find yourself in the cinema and audiovisual sector.
2. What is your experience in film and audiovisual?
3. Are you freelance or employed in a structure?
4. What is the legal form of your structure?
5. Your workplace? (*Difference between working at office and at home?*)

C. Film production:

1. When did you produce your first film? (*Tell us the context and how it happened; what experience did you get, what are the production lead times?*)
2. To date, how many films (*LM, CM, SERIE*) have you produced, produced or written? Which of these productions was best for you and which was a failure and why?

D. Financing of films:

1. How did you fund each of your films? What was the lowest and highest budget?
2. Tell us about the difficulties you have faced in terms of both the production and the distribution of your films?

E. Film distribution:

1. How many of your movies have you managed to distribute, through which channel? Who did it? What did it bring you?
2. What experiences do you have with festivals, TVs about your films?
3. Does the filming language play a role in the distribution of your films?

F. Legal Framework:

1. What methods and means do you use to protect yourself and avoid having problems with actors, technicians, screenwriters...
2. Can you tell us a few situations in which you found yourself in difficulty?

G. Entrepreneurial Framework:

1. What are the main difficulties you have faced in carrying out your job?
2. Can you say that your craft nourishes his man? How do you get away with it?
3. What solutions can you recommend to improve your working conditions?

H. Outlook:

1. What are your training needs and expectations?
2. What are your needs and expectations for funding?
3. What are your needs and expectations in relation to the state?
4. What do you think of the idea of opening a vocational training center on film and audio-visual?
 - a) How do you conceive it?
 - b) What benefits do you want to find?

Annexe 2 : protocole entretien des panels en français.

PROTOCOLE ENTRETIEN PANEL

Durée : Environ 3 h

Panel: 6 personnes dans chaque zone dont 3 de chaque sexe.

A. Présentations personnelles :

1. Qui êtes-vous ? (*Votre statut matrimonial, nombre d'enfants*)
2. Quelle fonction occupez-vous dans le cinéma et l'audiovisuel ?
3. Quelle est votre parcours académique ?

B. Cadre du travail :

1. Racontez-nous comment et pourquoi vous vous retrouvez dans le cinéma et l'audiovisuel ?
2. Quelle est votre expérience dans le cinéma et l'audiovisuel ?
3. Vous êtes freelance ou employé dans une structure ?
4. Quelle est la forme juridique de votre structure ?
5. Votre lieu de travail ? (*différence entre travailler au bureau et à domicile ?*)

C. Production des films :

1. Quand avez-vous produit votre premier film ? (*Racontez-nous le contexte et comment ça s'est passé, quelle expérience en avez-vous tiré? Quels sont les délais de production ?*)
2. Au jour d'aujourd'hui, combien de films (LM, CM, SERIE) avez-vous produit, réalisé ou écrit ? Parmi ces productions laquelle était la meilleure selon vous et laquelle était un échec et pourquoi ?

D. Financement des films :

1. Comment avez-vous financé chacun de vos films ? Quels étaient le budget le plus bas et le plus élevé ?
2. Parlez-nous des difficultés auxquelles vous avez été confronté tant sur le plan de la production que de la diffusion de vos films ?

E. Distribution des films :

1. Combien de vos films avez-vous réussi à distribuer, par quel canal ? Qui s'en est occupé ? Qu'est-ce que ça vous a rapporté ?
2. Quelles expériences avez-vous avec les festivals, les télévisions concernant la diffusion de vos films ?
3. la langue de tournage joue-t-elle un rôle dans la distribution de vos films ?

F. Cadre Juridique :

1. Quelles sont les méthodes et moyens que vous mettez en œuvre pour vous protéger et éviter d'avoir des problèmes avec les acteurs, techniciens, scénaristes....
2. Pouvez-vous nous raconter quelques situations dans lesquelles vous vous êtes retrouvé en difficulté ?

G. Cadre entrepreneurial :

1. Quelles sont les difficultés principales auxquelles vous avez été confronté dans l'exercice de votre métier ?
2. Pouvez-vous dire que votre métier nourrit son homme ? Comment faites-vous pour vous en sortir ?
3. Quelles solutions pouvez-vous préconiser pour améliorer vos conditions de travail ?

H. Perspectives :

1. Quelles sont vos besoins et attentes par rapport à la formation ?
2. Quelles sont vos besoins et attentes par rapport aux financements ?
3. Quelles sont vos besoins et attentes par rapport à l'État ?
4. Que pensez-vous de l'idée d'ouvrir un centre de formation professionnelle sur le cinéma et l'audiovisuel ?
 - a) Comment le concevez-vous ?
 - b) Quelles sont les prestations que vous souhaitez y trouver ?

Annexe 3 : questionnaire en anglais.

SURVEY

Dear Colleague,

This questionnaire, conducted as part of my thesis research, aims to collect information on the production and distribution of short and feature films made by Cameroonians. This information will enrich Cameroon's film and audiovisual production database. This database will be intended for use by filmmakers, cultural actors, researchers and policy makers working in the development of cultural policies in Cameroon.

Thanks for your collaboration.

1. INTERVENERS IN THE MANUFACTURE OF THE FILM

- Q1- **What is your main occupation?**
Producer Director Writer Actor.tress Technician Seller
- Q2- **If you practice several trades, at once or successively, rank them in order of importance (1,2,...) :**
Seller Producer..... Writer..... Director Actor.tress..... Technician.....
- Q3- **What is the production year of your first movie ?**
- Short films: - Feature films: Not concerned
- Q4- **What is the directing year of your first movie?**
- Short films: - Feature films: Not concerned
- Q5- **What is the writing year of your first movie?**
- Short films: - Feature films: Not concerned
- Q6- **your first movie was a :** Short film Feature film Documentary Serie Reportage Vidéo clip
Tv show Other
- **Occupied function (s) :** Producer Director Writer Actor.tress Technician
- Q7- **Why did you choose to do cinema?** By passion..... To earn money..... To become a star..... To travel.....
To be leader and direct others..... Other
- Q8- **In your productions you are generally: (several choices possible)**
Producer Director Writer Actor.tress Technician Seller
- Q9- **Your workplace :** Office out of home Office in the home Employee in a company
- Q10- **What is your main source of financial income?**
Cinema Parents / Family Small jobs Other
- Q11- **What is your source of secondary financial income?**
Cinema Parents / Family Small jobs Other
- Q12- **Legal form of your production structure (s):**
Association GIC SARL ETS NGO No structure

2. MANUFACTURE OF THE FILM

- Q13- **What is the TOTAL number of films you have produced to date?** None
- Short films: - Feature films: - Documentaries: - Series:*ep. of.....mn*
- Q14- **What is the TOTAL number of films you have directed to date?** None
- Short films: - Feature films: - Documentaries: - Series:*ep. of.....mn*
- Q15- **What is the TOTAL number of films (produced or not) that you have written to date?** None
- Short films: - Feature films: - Documentaries: - Series:*ep. of.....mn*
- Q16- **What is the variable duration of the production of your films?**
- Shorts films: Minimum: days Maximum: days
- Feature films: Minimum: days Maximum: days
- Q17- **What is the variable duration of writing the script of your movies?**
- Shorts films: Minimum: days Maximum: days
- Feature films: Minimum: days Maximum: days
- Q18- **What is the variable shooting time of your movies?**
- Shorts films: Minimum: days Maximum: days
- Feature films: Minimum: days Maximum: days
- Q19- **What is the number of technicians involved in the film sets of your films?**
- Short films: about technicians including..... women - I don't know
- Feature films: about technicians including..... women - I don't know

- Q20- **What is your main language of filming?**
English French Pidgin Other
- Q21- **How many of your movies have you dubbed?**
- Q22- **In which language (s)?**
- Q23- **How many of your movies do you have subtitled?**
- Q24- **In which language (s)?**

3. FILM FINANCING

- Q25- **What is the main source of funding for your films?**
Personal funds Subventions (state) Co-productions Friends / family
Bank loans Advertising Sponsorship Partnerships Other
- Q26- **Do you budget for your film projects?**
- Short film: Yes No - Feature film: Yes No
- Q27- **What percentage average do you give to the different headings below? (the total of 6 items must be equal to 100%)**
- Script: % - Shooting (*Equipements, set, régie*): % - Actors/stress salaries: %
- Technician salaries: % - Post production: % - Communication and advertising: %
- Q28- **Do you keep an accounting per film project?**
- Short film: Yes No - Feature film: Yes No Not concerned
- Q29- **What budget do you spend on average for the production of a movie?**
- Short film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa
- Feature film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa
- Q30- **How much do you pay or receive on average for writing the script of a movie?**
- Short film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa - Not concerned
- Feature film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa - Not concerned
- Q31- **How much do you spend on the communication and advertising of your films?**
- Short film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa - Not concerned
- Feature film: Low budget: f.cfa -- High budget: f.cfa - Not concerned

4. LEGAL

- Q32- **For your shoots, do you sign contracts with your technicians?** Always Sometimes Never
- Q33- **For your shoots, do you sign contracts with your actors?** Always Sometimes Never
- Q34- **To broadcast your films, do you sign contracts with national television stations?**
Always (which)..... Sometimes (which)..... Never
- Q35- **To broadcast your films, do you sign contracts with foreign televisions?** Not concerned
Always (which)..... Sometimes (which)..... Never
- Q36- **Do you sign contracts with all your financiers?** Always Sometimes Never
- Q37- **Have you ever used a lawyer or legal counsel for your film projects?** No Yes
- Q38- **If yes, why?**
Problem with actors Problem with technicians advice Other

5. DISTRIBUTION DU FILM

- Q39- **How many of your films have been shown:** At movie theater(s)? on TV? in festivals?
- Q40- **By which broadcaster (s)?**
- Movie theater(s)
- Television(s)
- Festivals(s)
- Q41- **How many CDs / DVDs of your movies have you sold?** Not concerned
Film 1 : Film 2 : Film 3 : Film 4 : Film 5 : Film 6 : Film 7 :
- Q42- **What are the CD / DVD sales locations of your films?**
- Q43- **Your films are intended for which audience? (many possible responses)**
Cameroonian public African public Intellectual public General public Festival No public
Other public
- **What age group?**.....

- Q44- Name 03 qualities of a good producer :
- Q45- Name 03 qualities of a good director :
- Q46- Name 03 qualities of a good writer :
- Q47- What would you mostly need to improve the production, production or writing of your films? (number answers from 1 to 7, from most important to least important)
- Need training
 - Need for financing
 - Need for equipment
 - Need more qualified actors
 - Need local broadcasters who buy movies
 - Need more qualified technicians
 - Need more rigorous regulation (texts and laws)
 - Other

6. PRACTICAL INFORMATION

- Q48- Gender: Male Female
- Q49- Date of birth:/...../.....
- Q50- Marital status: Single In a relationship Married Divorced
- Q51- Number of children:
- Q52- Living accommodation: : At parents' home Renting Personal house Other
- Q53- City of Residence: Main..... Secondary.....
- Q54- Highest diploma obtained : FSLC O Level CAP PROBATOIRE A Level BTS 1st degree MASTER DEA PHD
- Q55- Training received in the field of cinema and audiovisual :

	Trainings	Structures / Website	Places / Countries	Duration / days	Year
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					

LIST OF FILMS PRODUCED AND / OR DIRECTED BY YOU

	Film title	Duration Min.	Director	Scriptwriter	Year of production	Year of Broadcast	Producer	CONTACT mail
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
10								
11								
12								
13								
14								
15								
16								
17								
18								
19								
20								

Annexe 4 : questionnaire en français.

QUESTIONNAIRE

Cher.e collègue,

Ce questionnaire réalisé dans le cadre de ma recherche en thèse a pour but de permettre de recueillir des informations sur la production et la diffusion des courts et longs métrages réalisés par des Camerounais. Ces informations permettront d'enrichir la base de données sur la production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun. Cette base de données sera destinée à l'usage des cinéastes, des acteurs culturels, chercheurs ainsi que des décideurs œuvrant dans l'élaboration de politiques culturelles au Cameroun.

Merci pour votre collaboration.

I. INTERVENANTS DANS LA FABRICATION DU FILM

- Q1- **Quel est votre métier principal ? :**
Producteur.trice Réalisateur.trice Scénariste Acteur.trice Technicien.ne Vendeur.se
- Q2- **Si vous exercez plusieurs métiers, à la fois ou successivement, classez-les par ordre d'importance (1,2,...) :**
Vendeur.se Producteur.trice Scénariste Réalisateur.trice Acteur.trice
Technicien.ne
- Q3- **Quelle est l'année de production de votre premier film ?**
- Courts-métrages : - Longs-métrages : Pas concerné(e)
- Q4- **Quelle est l'année de réalisation de votre premier film ?**
- Courts-métrages : - Longs-métrages : Pas concerné(e)
- Q5- **Quelle est l'année d'écriture de votre premier scénario de film réalisé ?**
- Courts-métrages : - Longs-métrages : Pas concerné(e)
- Q6- **Votre premier film produit était un(e) :** Court-métrage Long- métrage Documentaire Série
Reportage Clip vidéo Emission télé Autre
- **Fonction(s) occupée(s) :** Producteur.trice Réalisateur.trice Scénariste Acteur.trice
Technicien.ne
- Q7- **Pourquoi avez-vous choisi de faire du cinéma ?**
Par passion Pour gagner de l'argent Pour devenir star Pour voyager Pour être chef et diriger les autres Autre
- Q8- **Dans vos productions vous êtes généralement :** (*plusieurs choix possibles*)
Producteur.trice Réalisateur.trice Scénariste Acteur.trice Technicien.ne Vendeur.se
- Q9- **Votre lieu de travail :** Bureau hors du domicile Bureau dans le domicile Employé(e) dans une structure
- Q10- **Quelle est votre principale source de revenu financier ?** Cinéma Parents/Famille Petits boulots
Autre
- Q11- **Quelle est votre source de revenu financier secondaire ?** Cinéma Parents/Famille Petits boulots
Autre
- Q12- **Forme juridique de votre ou vos structure(s) de production :** Association GIC SARL ETS
ONG Pas de structure

II. FABRICATION DU FILM

- Q13- **Quel est le nombre TOTAL de films que vous avez produits jusqu'à ce jour ?** Aucun
- Courts-métrages : - Longs-métrages : - Documentaires : - Série :ép. de..... mn
- Q14- **Quel est le nombre TOTAL de films que vous avez réalisés jusqu'à ce jour ?** Aucun
- Courts-métrages : - Longs-métrages : - Documentaires : - Série :ép. de.....mn
- Q15- **Quel est le nombre TOTAL de films (produits ou pas) que vous avez écrits jusqu'à ce jour ?** Aucun
- Courts-métrages : - Longs-métrages : - Documentaires : - Série :ép. de.....mn
- Q16- **Quelle est la durée variable de la production de vos films ?**
- Courts-métrages : Minimun : jours Maximum : jours
- Longs-métrages : Minimun : jours Maximum : jours
- Q17- **Quelle est la durée variable de l'écriture du scénario de vos films ?**
- Courts-métrages : Minimun : jours Maximum : jours
- Longs-métrages : Minimun : jours Maximum : jours
- Q18- **Quelle est la durée variable de tournage de vos films ?**
- Courts-métrages : Minimun : jours Maximum : jours
- Longs-métrages : Minimun : jours Maximum : jours

Q19- **Quel est le nombre de techniciens qui interviennent dans les plateaux de tournage de vos films ?**

- Courts-métrages : environ techniciens *dont* *femmes* - Je ne sais pas
- Longs-métrages : environ techniciens *dont* *femmes* - Je ne sais pas

Q20- **Quelle est la langue principale de tournage de vos films ?**

Anglais Français Pidgin Autre

Q21- **Combien de vos films avez-vous doublé ?**

Q22- **En quelle(s) langue(s) ?**

Q23- **Combien de vos films avez-vous sous-titré ?**

Q24- **En quelle(s) langue(s) ?**

3. FINANCEMENT DU FILM

Q25- **Quelle est la source principale de financement de vos films ?**

Fonds propres Subventions (Etat) Co-productions Aides des amis/famille
Crédits bancaires Publicités Sponsoring Partenariats Autres

Q26- **Faites-vous un budget préalable de vos projets de films ?**

- Court-métrage : Oui Non - Long métrage : Oui Non

Q27- **Dans un projet de film en moyenne, à quel pourcentage estimez-vous les différentes rubriques ci-dessous ? (le total des 6 rubriques doit être égal à 100 %)**

- Scénario : % -Tournage (*Equipements, décors, régie*): % -Salaires acteurs : %
- Salaires techniciens : % -Post production : % - Communication et publicité : %

Q28- **Tenez-vous une comptabilité par projet de film ?**

- Court-métrage : Oui Non - Long métrage : Oui Non Pas concerné(e)

Q29- **Quel budget dépensez-vous en moyenne pour la production d'un film ?**

- Court-métrage : Budget bas : f.cfa -- Budget élevé : f.cfa
- Long-métrage : Budget bas : f.cfa -- Budget élevé : f.cfa

Q30- **Quel montant payez-vous ou recevez-vous en moyenne pour l'écriture du scénario d'un film ?**

- Court-métrage : Budget bas : f.cfa --- Budget élevé : f.cfa - Pas concerné(e)
- Long-métrage : Budget bas : f.cfa --- Budget élevé : f.cfa - Pas concerné(e)

Q31- **Quel montant dépensez-vous pour la communication et la publicité de vos films ?**

- **Court-métrage** : Budget bas : f.cfa --- Budget élevé : f.cfa - Pas concerné(e)
- **Long-métrage** : Budget bas : f.cfa --- Budget élevé : f.cfa - Pas concerné(e)

4. JURIDIQUE

Q32- **Pour vos tournages, signez-vous des contrats avec vos techniciens ?** Toujours Parfois Jamais

Q33- **Pour vos tournages, signez-vous des contrats avec vos acteurs ?** Toujours Parfois Jamais

Q34- **Pour diffuser vos films, signez-vous des contrats avec les télévisions nationales ?**

Toujours (lesquelles)..... Parfois (lesquelles)..... Jamais

Q35- **Pour diffuser vos films, signez-vous des contrats avec les télévisions étrangères ?** Pas concerné(e)

Toujours (lesquelles)..... Parfois (lesquelles)..... Jamais

Q36- **Signez-vous des contrats avec tous vos financeurs ?** Toujours Parfois Jamais

Q37- **Avez-vous déjà fait recours à un avocat ou conseil juridique dans le cadre de vos projets de films?** Non
Oui

Q38- **Si oui pour quelle raison ?**

Différend avec les comédiens Différend avec les techniciens Conseil Autre

5. DISTRIBUTION DU FILM

Q39- **Combien de vos films ont été diffusés :** en salle ?..... à la télévision ?..... dans les festivals ?.....

Q40- **Par quel (s) diffuseur(s) ?**

- Salle(s)
- Télévision(s)
- Festivals(s)

Q41- **Combien de CD/DVD de vos films avez-vous vendus?** Pas concerné(e)

Film 1 : Film 2 : Film 3 : Film 4 : Film 5 : Film 6 : Film 7 :

Q42- **Quels sont les lieux de vente de CD/DVD de vos films?**

- Q43- Vos films sont destinés à quel public ? (plusieurs réponses possibles)
 Public Camerounais Public Africain Public intellectuel Grand public Festival Aucun public
 Autre public
 - Quelle tranche d'âge ?
- Q44- Citez 03 qualités d'un bon producteur :
- Q45- Citez 03 qualités d'un bon réalisateur :
- Q46- Citez 03 qualités d'un bon scénariste :
- Q47- De quoi auriez-vous le plus besoin pour améliorer la production, la réalisation ou l'écriture de vos films ? (numérotez les réponses de 1 à 7, du plus important au moins important)
- | | |
|---|--|
| <input type="radio"/> - Besoin de formation | <input type="radio"/> - Besoin de diffuseurs locaux qui achètent les films |
| <input type="radio"/> - Besoin de financement | <input type="radio"/> - Besoin de techniciens plus qualifiés |
| <input type="radio"/> - Besoin d'équipements | <input type="radio"/> - Besoin d'une réglementation (textes et lois) plus rigoureuse |
| <input type="radio"/> - Besoin des acteurs plus qualifiés | - Autre |

6. INFORMATIONS PRATIQUES

- Q48- Sexe : Masculin Féminin
- Q49- Date de naissance :/...../.....
- Q50- Situation matrimoniale : Célibataire En couple Marié Divorcé
- Q51- Nombre d'enfant(s) :
- Q52- Lieu d'habitation : Chez les parents En location Maison personnelle Autre
- Q53- Ville de résidence : Principale Secondaire
- Q54- Diplôme le plus élevé obtenu : CEP BEPC CAP PROBATOIRE BAC BTS LICENCE MASTER DEA DOCTORAT
- A1- Formations reçues dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel :

	Formations	Structures / Site internet	Lieux / Pays	Durée/ Jours	Année
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					

LISTE DES FILMS PRODUITS ET OU REALISES PAR VOUS

	Titre film	Durée Min.	Réalisateur/trice	Scénariste	Année production	Année diffusion	Producteur/trice	CONTACT mail
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
10								
11								
12								
13								
14								
15								
16								
17								
18								
19								
20								

Annexe 5 : guide d'entretien en anglais.

1. Mr GOBINA

- Genesis of cinema in Buea
- Evolution of the film market
- Training

2. Mr NKWAIN Etienne, local TV director CMTV

- Genesis of cinema in Buea
- Distribution of films
- Training

3. Miss ETAMBI Delphine, director, freelance screenwriter

- Production challenges for a beginner
- The profession of professional screenwriter
- The demarcation in the practice of cinema

4. Mr NKANYA, independent director

- Innovation in production
- Francophone-Anglophone collaboration... (Lifepoint)
- Co-production and collaboration between structures

5. Mr ETA René, freelance director

- The genesis of cinema in Buea
- The professionalization of the cinematographic environment in Cameroon

6. Mr WAA Musi, former CFI president

- Production in the English-speaking area
- Structuration of the cinematographic sector.

7. Mr SAFINDAH Karl, production manager

- Technical and practical organization of film production in the southwest
- Managing the budget for films in the English-speaking region

Annexe 6 : guide d'entretien en français.

1. M. MOUCHANGO Daouda, ancien administrateur de la SCAAP
 - La genèse du cinéma à Yaoundé
 - La question des droits d'auteur au Cameroun
 - La diffusion et distribution des films au Cameroun
 - Le FODIC

2. M. NOMO ZANGA Blaise, ancien directeur de la cinématographie
 - La genèse du cinéma au Cameroun
 - Le fonctionnement du Ministère de la culture (département cinéma)
 - Le financement des œuvres cinématographiques par l'État
 - Le FODIC

3. M. AMAYEN Barry, directeur photo
 - Histoire personnelle d'évolution dans le cinéma
 - Les mutations dans la pratique des métiers du cinéma
 - La collaboration régionale et internationale

4. Mme ZENABOU Pomboura, scripte
 - Le métier de script dans le cinéma

5. M. PADJA Guy Mérimé
 - Les débuts du festival de courts métrages de Yaoundé

Annexe 7 : annuaire des festivals de cinéma créés au Cameroun de 1997 à 2018.

N°	NOMS	Abréviation	Création	Villes	Promoteur	Contacts
1	ÉCRANS NOIRS		1997	Yaoundé	Bassek BA KOBHIO	699.589.238
2	IMAGES DU CAMEROUN		2002	Douala	La MICE (association des journalistes)	
3	YAOUNDÉ TOUT COURT		2003	Yaoundé	Guy Mérimé PADJA	0665781941
4	RENCONTRES INTERNATIONALES DE FILMS COURT DE YAOUNDÉ	RIFIC	2004	Yaoundé	Frank NDEMA	699.924.432
5	FESTIVAL DE TÉLÉVISION	FESTEL	2004	Ydé	Rémi ATANGANA	670072183
6	AS CINÉ FESTI		2006	Yaoundé	CEAS (cercle des étudiants en arts du spectacle)	
7	VERDANT HILLS MINI FILM FESTIVAL		2006	Buea		
8	FESTIVAL PANAFRICAIN DE FILMS DOCUMENTAIRES DE YAOUNDÉ	IMAGE EN LIVE	2008	Yaoundé	Simon pierre BELL (décédé)	
9	LA NUIT DU COURT MÉTRAGE		2008	Douala	Michel KUATE	655878406
10	FAKO FILM FESTIVAL		2008	Buea		
11	BEACH FESTIVAL		2008	Kribi	Avit SONGANG MANDENG	675504108
12	FESTIVAL DE FILMS DES FEMMES	MIS ME BINGA	2010	Yaoundé	Evodie NGUEYELI	679.908.502
13	RENCONTRES AUDIOVISUELLES DE DOUALA	RADO	2010	Douala	Rémi ATANGANA	679.072.183
14	FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILM MIXTE	FIFMI	2011	Ngaoundéré	Joséphine Arice SIAPI TCHOWA	691.348.802 / 677.688.977 / 662.778.168
15	IMAGE EN LIVE, FESTIVAL PANAFRICAIN DU DOCUMENTAIRE	AFRICADOC	2012	Yaoundé	Jean Marcel LINDOU	
16	FESTIVAL URBAIN DU FILM ET DOCUMENTAIRE	FUFIDO	2012			
17	FESTIVAL INTERNATIONAL DES IMAGES COMIQUES	FESTICO	2013	Yaoundé	Ferdinand Sylvère ENGO	690667871
18	FESTIVAL PANAFRICAIN DE FILMS D'ÉCOLE DE YAOUNDÉ	FIRST SHORT	2013	Yaoundé	Césaire MOUTE	243 283.212 / 676 365.543
19	FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM COURT DE DOUALA	FICOD	2013	Douala	Michel KUATE	677.17.59.77
20	FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA INDÉPENDANT DE BAFOUSSAM	FICIB	2013	Bafoussam	Alvine KOUAMBO	699.840.853
21	ART CITY SHORT FILM FESTIVAL	ACSFF	2013	Buea	Achille Brice ETEKI	670.209.301
22	YARHA		2014	Yaoundé	Sylvie NWET / Patricia MOUNE	699.70.63.50 / 699.724.600
23	FESTIVAL INTERNATIONAL DU COURT MÉTRAGE D'AFRIQUE CENTRALE	FESTI CINÉ	2014	Yaoundé – Douala – Bafoussam	Geulincx TSAGUE TEGUIMFOUET	

24	KOMANE FILM FESTIVAL		2014	Dschang	Martial KOUAMO	677.17.59.77
25	MELONG MOVIES SHOW		2015	Nkongsamba	Inah Pierre NDZANA	679.34.32.42 / 698.55.79.93
26	CINESAH FESTIVAL		2015	Garoua	Fadimatou AHMAT GADJAMA	675.92.38.66 / 242.006.094
27	FOUBAM FILM FESTIVAL	FOUMBANE	2015	Foumban	NJOYA NJIFENDJOU AROUNA	677.175.977
28	FESTIVAL INTERNATIONAL DES FILMS DU QUARTIER	L'ŒIL DU KWATT	2016	Yaoundé	Guy Merlin DJOMO / Agnès DJUIMALA	242.628.290 / 671.681.281 / 670.608.013
29	CAMEROON INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CAMIFF	2016	Buea	Gilbert AGBOR EBOT	677.209.753
30	FX EXPLOSION		2017	Yaoundé	Hermann TEUTU TOUKAM	699.00.97.40 / 677.57.36.84
31	FESTIVAL DU CINÉMA D'ANIMATION AFRICAIN	CANIMAF	2017	Yaoundé / Douala	SUFFO	
32	NDONG FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA DE BERTOUA	NFEICIBE	2017		Union des Artistes de la Région de l'Est Cameroun (UAREC)	678 210 303 / 697 814 411
33	CINÉ TOUR		2017	Ébolowa	Dieudonné Magloire NKONO	679.27.11.07
34	FESTIVAL INTERNATIONAL DE LA SÉRIE TV	FIST	2017	Kribi		698382256 / 678656083
35	FESTIVAL INTERNATIONAL DU CINÉMA D'ANIMATION	CHIKIDOU	2017		Association Culturelle Spectacle	693.383.952 / 653.081.511
36	FESTIVAL INTERNATIONAL SAHÉLIEN DU FILM	FISFI	2018	Maroua		678146979

Sources : Répertoire de la direction de la cinématographie et des productions audiovisuelles du Ministère des Arts et de la Culture, Recherches documentaires, Internet, affiches.

Annexe 8 : espaces de diffusion des films des enquêtés.

NOM	GENRE	VILLE	PLACES
<i>Cinéma Empire</i>	salle de cinéma	Bafoussam	300
<i>Chariot hôtel</i>	salle de fêtes	Buea	
<i>Mountain hôtel</i>	salle de fêtes	Buea	
<i>Résidence Carlos</i>	salle de fêtes	Buea	
<i>The W</i>	Salle de projection	Buea	140
<i>Canal Olympia Doula</i>	Salle de cinéma	Douala	300
<i>Institut Français Douala</i>	salle de cinéma	Douala	200
<i>Douala Bercy</i>	salle de fêtes	Douala	1500
<i>La terrasse de Ndogbong</i>	salle de fêtes	Douala	600
<i>Résidence la falaise</i>	salle de fêtes	Douala	
<i>Alliance Franco-Camerounaise de Dschang</i>	salle de projection	Dschang	
<i>Salle ciné Fombot</i>	salle de cinéma	Fombot	
<i>salle de fêtes Kribi</i>	salle de fêtes	Kribi	
<i>Le Bunker</i>	Boite de nuit	Yaoundé	
<i>Cinéma numérique ambulante (CNA)</i>	Cinéma ambulante	Yaoundé	
<i>Église EEC Nlongkak</i>	Église	Yaoundé	
<i>La piscine (eldorado)</i>	Espace plein air	Yaoundé	
<i>Abbia</i>	salle de cinéma	Yaoundé	
<i>Canal Olympia</i>	salle de cinéma	Yaoundé	300
<i>Fondation Muna</i>	salle de conférence/cinéma	Yaoundé	84
<i>Institut Français Yaoundé</i>	salle de cinéma	Yaoundé	325
<i>Sita Bella</i>	salle de cinéma	Yaoundé	165
<i>Caisse nationale de prévoyance sociale (CNPS)</i>	Salle de conférence/cinéma	Yaoundé	
<i>Goethe institut</i>	Salle de conférence	Yaoundé	
<i>Hôtel de ville</i>	Salle de fêtes	Yaoundé	1500
<i>Hôtel la Falaise</i>	Salle de fêtes	Yaoundé	1000
<i>Salle St Josué</i>	Salle de fêtes	Yaoundé	1000
<i>Black attitude</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Case des arts</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Centre culturel camerounais</i>	salle de spectacle	Yaoundé	165
<i>centre culturel HELL</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Centre de lecture et d'animation culturelle (CLAC)</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Don bosco</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>El Pachenco</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Hôtel la falaise</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	
<i>Objet théâtral non identifié (OTHNI)</i>	Salle de spectacle	Yaoundé	

N.B. Nous entendons par salles de cinéma au Cameroun, les salles dotées d'un grand écran et de sièges rabattables en mousse avec une cabine de projection. L'isolation acoustique et les équipements techniques de projection et son font défaut dans la plupart des salles de cinéma listées ci-dessus.

Annexe 9 : listing des films recensés des enquêtés.

Année	Titre	Genre	Scénariste	Réalisateur	Producteur
1971	<i>Fureur au point</i>	CM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1972	<i>Dance mon amour</i>	CM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1973	<i>Enfant noir (Un)</i>	CM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1975	<i>Mecs, les flics et ps (Les)</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	CHAPELET Pierre
1978	<i>Dance my love</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1979	<i>Saint voyou priez pour nous</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1981	<i>Anna makossa</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1982	<i>Coup dur</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1983	<i>African fever</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1984	<i>Cameroon connection</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1986	<i>Three men on fire</i>	LM	HARRIGON Richard	BENI Alphonse / HARRIGON Richard	BENI Alphonse / HARRIGON Richard
1987	<i>Black ninja</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1988	<i>Top mission</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1991	<i>Fire opération</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
1993	<i>Power force</i>	LM	HO God fred	HO God fred	CHINE
1997	<i>C'est moi le père</i>	CM	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain
1999	<i>Afidi</i>	LM	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain
1999	<i>Réinsertion sociale (La)</i>	CM	NGOUIBESI Olive Vivienne	NGOUIBESI Olive Vivienne	MENDO ZE Gervais
1999	<i>Témoin à séduire</i>	LM	Sergio Marcello	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2000	<i>Carine solo, la légende</i>	CM	NOA Serge Alain	MBARGA Narcisse	NOA Serge Alain
2000	<i>Diamant sacré</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2000	<i>Leather ganster</i>	LM		ETTA René	GOBINA, MOUNGOUN Éric / ETTA René /
2000	<i>Mortelle arnaque</i>	CM		NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard
2001	<i>Fille qui passe (La)</i>	CM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EBAH Hélène
2001	<i>Successeur (Le)</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2002	<i>Dinka</i>	CM	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain
2002	<i>Euthanasie</i>	CM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EICAR
2002	<i>Ruban rouge</i>	CM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EBAH Hélène
2003	<i>Délesteurs de bonas (Les)</i>	CM	MBAPOU FOUNBA John Patrice / ABENA Clémentine	MBAPOU FOUNBA John Patrice / ABENA Clémentine	MBAPOU FOUNBA John Patrice / ABENA Clémentine
2004	<i>Évadé en cavale (L')</i>	CM	TCHIKAMEN Armand Brice	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2005	<i>Amour comme arme</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	TCHEUMI Pierre	TSALA Jacques
2005	<i>Arôme Maggi</i>	CM	SOH Charles	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2005	<i>Before the sunrise</i>	LM	ALOGO Emmanuel	AMATA Fred	AGBOR Gilbert Ebot
2005	<i>Clandos</i>	CM	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais / TANGUY Blaise Pascal
2005	<i>Hard luck</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2006	<i>Blessures inguérissables (Les)</i>	LM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EBAH Hélène
2006	<i>Confidences</i>	LM	MASSO Cyrille	MASSO Cyrille	MASSO Cyrille
2006	<i>Déchirure 1</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2006	<i>Don involontaire (Le)</i>	CM	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain
2006	<i>Émeraudes</i>	LM	WAKADJI Joseph	MOUDIO Isidore	MOUDIO Isidore
2006	<i>Enfin</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse

2006	<i>Epassa Motto</i>	LM	KUMDUNG George	VIHID Franck Ashu	ANEMBOM Miriam
2006	<i>Héritage (L')</i>	LM	EKOUMOU SAMBA Yolande	EKOUMOU SAMBA Yolande	NOHO MAMA
2006	<i>Impulsions</i>	CM	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais / TANGUY Blaise Pascal
2006	<i>Income bent (The)</i>	LM		KAMDEM FOUAMNO Stéphane	MCCDONALD
2006	<i>Path of love</i>	LM	ASABA Ferdinand	ASABA Ferdinand	ASABA Ferdinand
2007	<i>Drought</i>	LM		TANWIE Elvis	
2007	<i>Blues kingdom (The)</i>	LM	IFA Damedjou	ZAG Orji	AGBOR Gilbert Ebot
2007	<i>Cinétique</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2007	<i>Drôle de mama</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2007	<i>Great dream (The)</i>	CM	MBAPOU FOU MBA John Patrice	MBAPOU FOU MBA John Patrice	MBAPOU FOU MBA John Patrice
2007	<i>Mad crown (The)</i>	LM	ENAH Johnscott	ENAH Johnscott	NGALA Ernest
2007	<i>Natou l'étudiante</i>	CM	WANDJI Narcisse / Collectif étudiants	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2007	<i>Oser ou s'exposer</i>	CM	DJIMELI LEKPA Gervais / PATOUEM Evry	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais
2007	<i>Pa mukala the bumerang</i>	LM	KUMDUNG George	MUKOM Ebenezer	LONGONJE Simon
2007	<i>Pont (Le)</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain	NDZANA Lambert
2008	<i>A woman's word</i>	LM	ITAMBI Delphine	KAMWA Anthony	ITAMBI Delphine
2008	<i>Bail (Le)</i>	CM	KENGNE Christian Armand	KENGNE Christian Armand	KENGNE Christian Armand
2008	<i>Carambolage</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain
2008	<i>Dans ma tête</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain	OFF COURT
2008	<i>Dead trap</i>	LM	KPWEH Louise	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor
2008	<i>Déchirure 2</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2008	<i>Donzy, l'arnaqueur arnaqué</i>	LM	WAKADJI Joseph / Chris de Linsey	MOUDIO Isidore	MOUDIO Isidore
2008	<i>Gifle (La)</i>	CM	BIOZY Roland MBANG	BIOZY Roland MBANG	EBOB OBI Philomène
2008	<i>Hope</i>	LM	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain	NSONGAN MANDENG Avit
2008	<i>Mark of the absolute</i>	LM	ASABA Ferdinand	ASABA Ferdinand	ASABA Ferdinand / YEGCHWI Robert
2008	<i>Mini skirt</i>	CM	MBAPOU FOU MBA John Patrice / ZIGOTO TCHAYA / SUNDJO Petra	MBAPOU FOU MBA John Patrice / SUNDJO Petra	MBAPOU FOU MBA John Patrice / SUNDJO Petra
2008	<i>Standing the rain</i>	LM	NFUA BUH Melvin	ENAH Johnscott	NFUA BUH Melvin; ENAH Johnscott; TEH Reagen; AKWE Desmond;
2008	<i>The bag</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2008	<i>Wiches</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2009	<i>Bantous (Les)</i>	LM	EKOUMOU SAMBA Yolande	EKOUMOU SAMBA Yolande	BENE NKOUMA
2009	<i>Censure</i>	CM	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais / KUATE Michel
2009	<i>Chaining the shadows</i>	LM	NFUA BUH Melvin	ENAH Johnscott	NFUA BUH Melvin; ENAH Johnscott; TEH Reagen; AKWE Desmond;

2009	<i>Comment toucher</i>	LM	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile / FICHET Roland
2009	<i>Complicated love</i>	CM	TANWIE Elvis	TANWIE Elvis	TANWIE Elvis
2009	<i>Couloir</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2009	<i>Femme stérile</i>	CM	AGOMBA Yves	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero / AGOMBA Yves
2009	<i>Ha'ada</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2009	<i>Innocent</i>	CM	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine
2009	<i>Inspecteur Mbome</i>	CM	MUAKA Daniel	AMOUGOU Ghislain	NDZANA Lambert
2009	<i>Je lui dirais</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve		
2009	<i>Land of shadow</i>	LM	IFA Damedjou	ZAG Orji	AGBOR Gilbert Ebot
2009	<i>Langue maternelle</i>	CM	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel
2009	<i>longue histoire (Une)</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue
2009	<i>Mémoire fantôme</i>	LM	NANKAP Roger	NANKAP Roger	NANKAP Roger
2009	<i>Meurtre</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2009	<i>Miss collywood</i>	CM		TANWIE Elvis	MOMA Pascal
2009	<i>Negro</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2009	<i>Noir total</i>	CM	KENGNE Christian Armand	KENGNE Christian Armand	KENGNE Christian Armand
2009	<i>Osmosis</i>	CM		TANWIE Elvis	
2009	<i>Prix du remords (Le)</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2009	<i>Public toilet</i>	CM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2009	<i>Red bad boys</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2009	<i>sauttise (La)</i>	CM	KAMENI Elise Manuela	KAMENI Elise Manuela	KAMENI Elise Manuela
2009	<i>Student scot</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	TAMNWIE Elvis	NJECK Linus Tekuh
2009	<i>Yimta</i>	CM	NGUEYELI Evodie	NGUEYELI Evodie	NGUEYELI Evodie / PENDJO
2010	<i>06 heures en enfer</i>	LM	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo
2010	<i>Aböm</i>	CM	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine
2010	<i>Canal trap</i>	LM	KEMMOGNE Françoise	TANWIE Elvis	TANWIE Elvis
2010	<i>Capronos</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2010	<i>Caught within</i>	LM		TANWIE Elvis	
2010	<i>Cicatrice</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2010	<i>Conciliateur(Le)</i>	CM	MBOUA Axel / MUAKA Daniel / YANKOUA Joselle	AMOUGOU Ghislain	NDZANA Lambert
2010	<i>Disco</i>	CM	MBAPOU FOUMBA John Patrice	MBAPOU FOUMBA John Patrice	MBAPOU FOUMBA John Patrice
2010	<i>fon's decisions (The)</i>	LM	KUMDUNG George	KUMDUNG George	LONGONJE Christ
2010	<i>Génie à abattre (Un)</i>	CM	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero
2010	<i>Great pain</i>	LM		TANWIE Elvis	
2010	<i>Green apocalys</i>	CM	BIOZY Roland MBANG	BIOZY Roland MBANG	EBOB OBI Philomène
2010	<i>Living my wrongs</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh

2010	<i>Noce de coton</i>	CM	NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard
2010	<i>Obsession</i>	LM	ASSOUA Achille Brice	ASSOUA Achille Brice	ASSOUA Achille Brice
2010	<i>Pacte (Le)</i>	CM	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel
2010	<i>Ride my wrongs</i>	LM	TANWIE Elvis	TANWIE Elvis	TANWIE Elvis
2010	<i>Souris attrapée par le chat</i>	CM	YANKOUA Joselle	AMOUGOU Ghislain	NDZANA Lambert
2010	<i>Transition de cœur</i>	LM	TENE K Francis	TENE K Francis	TENE K Francis
2010	<i>Tricheur (Le)</i>	CM	NANKAP Roger	NANKAP Roger	NANKAP Roger
2011	<i>2011 rue des pays du sud</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	NGUEYELI Evodie
2011	<i>Béta</i>	CM	MAGNE TAMO Christelle	MAGNE TAMO Christelle	MAGNE TAMO Christelle / ISCAC
2011	<i>Canal trap</i>	LM		TANWIE Elvis	SOPRODIC SARL
2011	<i>Cri de cœur (Le)</i>	CM	SIMO Pierre Loti	SIMO Pierre Loti	NGUELE Désiré Gérard
2011	<i>Et si c'était vous</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMGA Henri Lucien
2011	<i>Fleashes</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2011	<i>Hidden star</i>	LM	BESON Veran	CHUKWUIMEK A KANU	BESON Veran
2011	<i>House of tripled</i>	LM	ITAMBI Delphine	ITAMBI Delphine	ITAMBI Delphine
2011	<i>Larron (Le)</i>	CM	DJOMO Guy	DJOMO Guy	DJOMO Guy
2011	<i>Milda</i>	CM	NOUKIATCHOM Francis / KONANG Steveck	NOUKIATCHO M Francis	NOUKIATCHOM Francis
2011	<i>Œil du cyclone (L')</i>	LM	SEIKOU Traore	NOA Serge Alain	NOA Serge Alain / BIO Axel / SEIKOU Traore
2011	<i>Pink poison</i>	LM	IFA Damedjou	NEBA Lawrence	AGBOR Gilbert Ebot
2011	<i>Pourquoi moi</i>	LM	WAKADJI Joseph / FOTSO Michel	MOUDIO Isidore	MOUDIO Isidore
2011	<i>Reflex (Le)</i>	CM	DJOMO Guy	DJOMO Guy	DJOMO Guy
2011	<i>Rita</i>	LM	NWUNEMBOM Anurin	NWUNEMBOM Anurin	NYINTY Boris Eta
2011	<i>Rue des pays du sud</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2011	<i>Sangs mêlés (Les)</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	NTEMA Pascaline	NTEMA Pascaline
2011	<i>Sur la route d'un ange</i>	CM	NGWE II Prudence Théophile	NTAMACK Thierry Roland	NTAMACK Thierry Roland / NGWE II Prudence Théophile
2011	<i>Sweet home</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain	KUATE Michel
2011	<i>Triangle of tears</i>	LM	ENAH Johnscott / BUH Melvin	ENAH Johnscott	ENA Johnscott / BUH Melvin / DESMOND Wyte
2011	<i>Veuves volontaires (Les)</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2011	<i>Witch (La)</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	NTEP Kelly / FOUEJEU Julien	NTEP Kelly / FOUEJEU Julien
2012	<i>Blanc d'Eyenga 1 (Le)</i>	LM	NGWE II Prudence Théophile	NTAMACK Thierry Roland	NTAMACK Thierry Roland / NGWE II Prudence Théophile
2012	<i>Cachette (La)</i>	CM	NANKAP Roger	NANKAP Roger	NANKAP Roger

2012	<i>Cause and effect</i>	CM		TANWIE Elvis	
2012	<i>Daigol</i>	CM	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile	NSONG Etienne
2012	<i>Decoded</i>	LM	BUH Melvin	ENAH Johnscott / AKIM Mccauley	ELONG Brenda
2012	<i>Decision (The)</i>	LM		TANWIE Elvis	
2012	<i>Doormat</i>	CM	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa
2012	<i>Folles d'amour</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2012	<i>Héritier (L')</i>	LM	WAKADJI Joseph / Alain Biozy	MOUDIO Isidore	MOUDIO Isidore
2012	<i>Hiich</i>	CM	KAMENI Elise Manuela	KAMENI Elise Manuela	KAMENI Elise Manuela
2012	<i>Joe vebeb</i>	CM		TANWIE Elvis	MOMA Pascal
2012	<i>Katrina</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2012	<i>KO palu</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	NOUKIATCHO M Francis	
2012	<i>Magaly</i>	CM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2012	<i>Magic kitchen</i>	CM		TANWIE Elvis	MOMA Pascal
2012	<i>Mamy wata</i>	CM	AMOUGOU Ghislain	AMOUGOU Ghislain	UWE Yung
2012	<i>Mariage</i>	CM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2012	<i>Marks quest</i>	CM		TANWIE Elvis	
2012	<i>Mutengene, the junction village</i>	LM	KUMDUNG George	MUKOM Ebenezer	ANEMBOM Miriam
2012	<i>Network</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane / Marcello Sergio	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2012	<i>Nga'ah</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2012	<i>Online dating</i>	CM		TANWIE Elvis	MOMA Pascal
2012	<i>Prix du sacrifice (Le)</i>	CM	FOYANG Sylvestre	BILOBE Maspero	FOYANG Sylvestre
2012	<i>Sida du roi</i>	LM	ATANGANA Rémi	ATANGANA Rémi	ATANGANA Rémi
2013	<i>All about me</i>	LM	KUBRI Brigitte	NJECK Linus Tekuh	KUBRI Brigitte
2013	<i>Amant de ces dames (L')</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2013	<i>Argent (L')</i>	CM	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela
2013	<i>Au nom de la lignée</i>	CM	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile / NSONG Etienne
2013	<i>Bag (The)</i>	CM	KEABOU Simplicie	BILOBE Maspero	KEABOU Simplicie
2013	<i>Behh</i>	CM	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa / ASSOUA Achille Brice
2013	<i>Biprox vacances pour tous</i>	CM	DJOMO Guy	DJOMO Guy	DJOMO Guy

2013	<i>Cool feet</i>	CM	AGBOR OBED AGBOR	AGBOR OBED AGBOR	AGBOR OBED AGBOR
2013	<i>Coup fatal</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2013	<i>Egalite des genres</i>	CM	TATMFO Salomon	BILOBE Maspero	FOYANG Sylvestre
2013	<i>Fidelité.com</i>	CM	MBOUA Axel	MBOUA Axel	TOUKO Pierre Patrick
2013	<i>Geste qui sauve (Le)</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	SIMO Loti Pierre	NZEUGA Joël / NSEKE Ferdinand
2013	<i>Geste qui sauve (Le)</i>	CM	KOUANANG Steve	LOTI SIMO Pierre	NZEUGA Joël / NSEKE BILE Ferdinand
2013	<i>Hold strong</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2013	<i>Inside feminity</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius / THADO Balicio
2013	<i>Juste prix (Le)</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2013	<i>Lara's song</i>	LM	MELOW Alfred Forchu	NJECK Linus	MELOW Alfred Forchu
2013	<i>Ligue (La)</i>	CM	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve	SIAPI Arice
2013	<i>L'œil du cyclope</i>	CM	BIOZY Roland MBANG	BIOZY Roland MBANG	EBOB OBI Philomène
2013	<i>Mariage hors prix</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2013	<i>Mémoire de sang</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	NGUEYELI Evodie / WANDJI Narcisse
2013	<i>Mieux un pauvre</i>	CM	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel
2013	<i>Missing Man</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2013	<i>Moi et ma moitié</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2013	<i>My gallery</i>	LM	NFUA BUH Melvin	ENAH Johnscott	NFUA BUH Melvin; ENAH Johnscott; TEH Reagen; AKWE Desmond; ELUNG Brenda;
2013	<i>Nyanga</i>	CM	SOUFO Bertrand	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2013	<i>One nation</i>	LM	BESON Veran	BESON Veran	BESON Veran
2013	<i>Pills</i>	CM	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor / KPWEH Louise
2013	<i>Séjour dans le monde du silence (Un)</i>	LM	FOYANG Sylvestre	BILOBE Maspero	FOYANG Sylvestre
2013	<i>Spiritual war</i>	LM	TENENG Dieudonné	TENENG Dieudonné	TENENG Dieudonné
2013	<i>Switch roles</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2013	<i>Tinted rose 1</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2013	<i>Tinted rose 2</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2013	<i>Touni Bush</i>	LM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	NTEMA Pascaline	NTEMA Pascaline
2013	<i>Twin sister (My)</i>	CM	KPWEH Louise	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor / KPWEH Louise
2013	<i>Ultimate battle</i>	LM	BESON Veran	CHUKWUIMEK A KANU	BESON Veran

2013	<i>Valentine pour deux (Une)</i>	CM	NGUEHO Gervais	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2013	<i>Vitrine</i>	CM	TALLA Régis / KOLOKO Gilbert	TALLA Régis	TALLA Régis
2013	<i>Votery 1</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2013	<i>Votery 2</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2013	<i>Whispers</i>	LM	ENAH Johnscott / BUH Melvin	ENAH Johnscott	EYOK Arthur
2014	<i>African guest (The)</i>	LM	NKANYA NKWAI	ENAH Johnscott	NKANYA NKWAI
2014	<i>Âme du crime (L')</i>	LM	TENE K Francis	TENE K Francis	TENE K Francis
2014	<i>Bagando</i>	CM	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela
2014	<i>Bonne nouvelle</i>	CM	NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard
2014	<i>Comédie musicale Bella 1</i>	CM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2014	<i>Damaru</i>	CM	AGBOR OBED /EKA Christa / NGWANE Hansel	AGBOR OBED AGBOR	AGBOR OBED AGBOR
2014	<i>Déboires du 8 mars (Les)</i>	LM	FOYANG Sylvestre	BILOBE Maspero	FOYANG Sylvestre
2014	<i>Décalage</i>	CM	DJUIMALA Agnès	DJUIMALA Agnès	ADAMIC
2014	<i>Delema</i>	CM	AGBO Jenet	AGBO Jenet	AGBO Jenet
2014	<i>Far</i>	LM	IFA Damedjou	IKA Chikou	AGBOR Gilbert Ebot
2014	<i>Gudana</i>	CM	SILULAMI Cola	SILULAMI Cola	BONFEU Marius
2014	<i>Hassel</i>	LM	NDEM Dora	NJECK Linus Tekuh	NDEM Dora
2014	<i>Honours is due</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2014	<i>Insider</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane / Marcello Sergio	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2014	<i>Je wanda</i>	CM	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela
2014	<i>Karma (Le)</i>	CM	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero
2014	<i>Marie-noël et ses cours d'Allemand</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse
2014	<i>Mbome</i>	CM	TENENG Dieudonné	TENENG Dieudonné	TENENG Dieudonné
2014	<i>Mora Saga</i>	CM	BIH Emmanuel	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor
2014	<i>Next chapter</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2014	<i>Ntah'napi 1</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO S. / Marcello Sergio	DJOKO Henri
2014	<i>Number 9</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius

2014	<i>Patience</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue
2014	<i>Plume mortelle</i>	CM	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine
2014	<i>Pour le mal</i>	CM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EBAH Hélène
2014	<i>Première fois (La)</i>	CM	NGUELE Désiré Gérard / KAMGA KENGNE	NGUELE Désiré Gérard	NGUELE Désiré Gérard
2014	<i>Pris dans son propre piège</i>	CM	TCHENEBE Jean de dieu	ONGOLO Alphonse	DOUMBISSIE Fabrice
2014	<i>Salaire du mal</i>	CM	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel
2014	<i>Scandale de la dote (Le)</i>	CM	BILOBE Maspéro	BILOBE Maspéro	BILOBE Maspéro
2014	<i>Seul ceux qui aime</i>	LM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	GUIFFO Hervé	GUIFFO Hervé
2014	<i>Sweet dance</i>	LM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2014	<i>Testament (Le)</i>	CM	MENENGUE Guy	BILOBE Maspéro	MENENGUE Guy
2014	<i>Three</i>	LM	ATIA Valery	ENAH Johnscott	ATIA Valery
2015	<i>Alma</i>	CM	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa	ASSAM Eka Christa / ASSOUA Achille Brice
2015	<i>Android killer</i>	LM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2015	<i>Bats-toi pour elle</i>	LM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2015	<i>Bazou, monde sans date</i>	CM	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse	WANDJI Narcisse / NGUEYELI Evodie
2015	<i>Broken mariage</i>	LM	BESON Veran	BESON Veran	BESON Veran
2015	<i>C comme Changeons</i>	CM		ELOUNDOU Moïse	ZAMBO Parfait
2015	<i>Choix de dieu (Le)</i>	CM	BILOBE Maspéro	BILOBE Maspéro / ZAMBO Parfait	BILOBE Maspéro
2015	<i>Collectionneur</i>	CM	WAKEU FOGAING	FEUMBA Annick	ZENU NETWORK
2015	<i>Cracks</i>	CM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2015	<i>Crédule (Le)</i>	CM	ELOUNDOU Moïse	ELOUNDOU Moïse	
2015	<i>Double peine</i>	CM	KAMENI Élise Manuela	KAMENI Élise Manuela	GIZ
2015	<i>Enfants androïdes</i>	LM	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo
2015	<i>Fakey</i>	CM	SAFINDA Karl	ASSOUA Achille Brice	IYOK Arthur
2015	<i>Filament</i>	CM	THADO Balicio	BONFEU Marius	BONFEU Marius / MHLUNGULWANA Melissa
2015	<i>Forsaken Désiré</i>	LM	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor
2015	<i>Frippon (Le)</i>	CM	ELOUNDOU Moïse	ELOUNDOU Moïse	
2015	<i>I see you</i>	CM	ASSOUA Achille Brice	ASSOUA Achille Brice	ASSOUA Achille Brice
2015	<i>Ils ont mangé mon fils</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2015	<i>Jouisseurs (Les)</i>	LM	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine / TCHUINGUE

					KAMDEM Emmanuel
2015	<i>L'enjeu</i>	LM	WILSON Éric	MEYAL John	TENE K Francis
2015	<i>Missori</i>	LM	WEMBE Arlette	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	
2015	<i>Night in the grassfield</i>	LM	NANGI Irène	TANWIE Elvis	EMADE Syndey / ADELA Elad
2015	<i>Nightfall</i>	LM	SAFINDA Karl / NKANYA Nkwai	NWUNEMBOM Anurin	NKANYA Nkwai
2015	<i>Ninety nine night</i>	LM	BONFEU Marius / NTUNDI MASOKA	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2015	<i>Pagne du festival Tatourdjap</i>	CM	NGOUIBEPSI Olive Vivienne	FONIO Rodrigue	FONIO Rodrigue
2015	<i>Papes (Les)</i>	CM	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais	DJIMELI LEKPA Gervais / TSALA Yves
2015	<i>Paquet (Le)</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2015	<i>Passagers clandestins 1</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMGA Henri Lucien
2015	<i>Persécution</i>	CM	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine	EZEMBE Carine
2015	<i>Plan B (Le)</i>	CM	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal	YOUDOM Chantal
2015	<i>Poison de l'entreprise (Le)</i>	CM	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero	BILOBE Maspero
2015	<i>Quiproquo</i>	CM	ELOUNDOU Moise	ELOUNDOU Moise	
2015	<i>Raisons du cœur (Les)</i>	CM	ELOUNDOU Moise	ELOUNDOU Moise	
2015	<i>Récupérateur (Le)</i>	CM	ELOUNDOU Moise	ELOUNDOU Moise	
2015	<i>Remember the house</i>	CM	AFRIKA TEKU	AFRIKA TEKU	BONFEU Marius
2015	<i>Retour à l'envoyeur</i>	LM	FOYANG Sylvestre	BILOBE Maspero	FOYANG Sylvestre
2015	<i>Rose on the grave</i>	LM	ENAH Johnscott / BUH Melvin	ENAH Johnscott	AMADE Syndy
2015	<i>String mortel</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue
2015	<i>Stuck</i>	CM	Évariste	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2015	<i>Sunset</i>	CM	TENENG Dieudonné	TENENG Dieudonné	JONES Émile
2015	<i>Viri</i>	LM	NKANYA NKWAI	ENAH Johnscott / TAKONG Delvis	NKANYA NKWAI
2015	<i>Volte face</i>	CM	WAKEU FOGAING	FEUMBA Annick	ZENU NETWORK
2016	<i>Ado</i>	CM	SAFINDA Karl	NKANYA Nkwai	NKWEY Ruth
2016	<i>Attention au paludisme</i>	CM		ELOUNDOU Moise	Challenge
2016	<i>Birds of feather</i>	LM	TANTOH Mcdesmond	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor
2016	<i>Blind mirror</i>	LM	MBINKUM Louis	AYUHNWI Scripture	AYENWU LESSY Chefor / TOBOH Cédric

2016	<i>Chasing tails</i>	LM	SIRE Franck	TANWIE Elvis	SIRE Franck
2016	<i>Comédie musicale Bella 2</i>	LM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2016	<i>Comédie musicale décolle la petite</i>	CM	SEUGNOU William	SEUGNOU William	SEUGNOU William
2016	<i>Crime passionnel</i>	CM	MONGO Sidonie	BILOBE Maspero / ZAMBO Parfait	BILOBE Maspero
2016	<i>Cutlass</i>	LM	TENENG Dieudonné	BOLALIMA Fondéh	TENENG Dieudonné
2016	<i>Devant la mort, je bande</i>	LM	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile	NGWE II Prudence Théophile / FICHET Roland
2016	<i>Femmes araignées 2 (Les)</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2016	<i>Gaming the game</i>	LM	TAKWE Mathieu	ASABA Ferdinand	LOH Ellis
2016	<i>Gérer le retour</i>	CM	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo
2016	<i>Il est</i>	CM	MBAPOU FOU MBA John Patrice	TOUKO Pierre Patrick	MBAPOU FOU MBA John Patrice / TOUKO Pierre Patrick
2016	<i>Lève la tête</i>	CM	NAVE DA ONE	DJUIMALA Agnès	Jecors Art Record
2016	<i>Mayebe</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse / DOUMBISSIE Fabrice
2016	<i>Moli</i>	CM	MASSO Cyrille	MASSO Cyrille	
2016	<i>Ntah'napi 2</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane / Sergio Marcello
2016	<i>Nwelié</i>	CM	SAFINDA Karl	NWUNEMBOM Anurin	NJUMA Karl
2016	<i>Orly</i>	LM	ABESSOLO Axel / Jean Roméo	TENE K Francis	TENE K Francis
2016	<i>Passagers clandestins 2</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMGA Henri Lucien
2016	<i>Two ways</i>	LM	NWUNEMBOM Anurin	TANWIE Elvis	SANGA Désiré
2016	<i>Victimes</i>	CM	EBAH Hélène	EBAH Hélène	EBAH Hélène
2016	<i>Vrai ndem</i>	CM	NAVE DA ONE	DJUIMALA Agnès	Jecors Art Record
2016	<i>Walls</i>	CM	WANDJI Narcisse / ELONG Françoise	WANDJI Narcisse	NGUEYELI Evodie / NOUKIATCHOM
2016	<i>Winds</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2016	<i>Yenkong's cross</i>	LM	MELOW Alfred Forchu	NJECK Linus	MELOW Alfred Forchu
2017	<i>Anonka</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue
2017	<i>Drap imbibé (Le)</i>	CM	OUSMANOU Abyl	BILOBE Maspero	OUSMANOU Abyl
2017	<i>Femmes araignées 1 (Les)</i>	LM	BENI Alphonse	BENI Alphonse	BENI Alphonse
2017	<i>Gros cœur (Le)</i>	CM	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo
2017	<i>Impasse</i>	CM	TOUKO Pierre Patrick	TOUKO Pierre Patrick	TOUKO Pierre Patrick
2017	<i>Lifepoint</i>	LM	NKANYA Nkwai	ASSOUA Achille Brice	NKANYA Nkwai
2017	<i>Man for the weekend (A)</i>	LM	SAFINDA Karl	ASSOUA Achille Brice	SYNDY Emade

2017	<i>Married single</i>	LM	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh	NJECK Linus Tekuh
2017	<i>Merry Jane</i>	CM	KOUONANG KOUAMO Paul Steve	NDEMA Franck	NDEMA Franck
2017	<i>Ngouh</i>	CM	NANKAP Roger	NANKAP Roger	NANKAP Roger
2017	<i>Siloutte</i>	CM		TANWIE Elvis	N. Chris
2017	<i>Toi et moi</i>	CM	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve
2017	<i>Une saison difficile</i>	CM	MAGNE TAMO Christelle	MAGNE TAMO Christelle	MAGNE TAMO Christelle
2018	<i>Amour à Malentouen (Un)</i>	LM	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane	KAMDEM FOUAMNO Stéphane
2018	<i>Blue miror</i>	CM	BONFEU Marius	BONFEU Marius	BONFEU Marius
2018	<i>Butter fly</i>	CM	AYENWU LESSY Chefor	AYENWU LESSY Chefor / TOBOH Cedric	TOBOH Cédric
2018	<i>Challenge</i>	CM	GNIGNIPOUTYA Cyrielle Dorothée	GNIGNIPOUTY A Cyrielle Dorothée	BONFEU Marius
2018	<i>Church street</i>	CM	MBENG NGASSA	NKANYA Nkwai	MBENG NGASSA
2018	<i>Cuisine mondiale</i>	CM	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve
2018	<i>Diamond on dirt road</i>	LM	BUH Melvin	ENAH Johnscott	BUH Melvin
2018	<i>Eau qui coule entre les ponts (L')</i>	CM	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve
2018	<i>Ego</i>	CM	BINSAH Evelyn	AYENWU LESSY Chefor	YELA Serge
2018	<i>Engwari & Ngua Nji</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2018	<i>Good time for divorce (A)</i>	LM	NKANYA Nkwai	NKANYA Nkwai	NKANYA Nkwai
2018	<i>Holocauste</i>	LM	BEKOLO Jean Baptiste / SOA Leonard	BEKOLO Freddy	TENE K Francis
2018	<i>J'existe</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	NSONG Etienne
2018	<i>Little Sindy</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2018	<i>Maimouna</i>	CM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	NSONG Etienne
2018	<i>Makeba</i>	LM	KENGNE Christian Armand / TAGUELA Rostand	KENGNE Christian Armand	KENGNE Christian Armand
2018	<i>Malhonnêtes (Les)</i>	CM	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo	MEUPA Roméo
2018	<i>Marlisa</i>	LM	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue	TCHASSEM TCHAPDIEU Rodrigue
2018	<i>My image</i>	CM	NKANYA Nkwai	NKANYA Nkwai	EKEMA Lynn
2018	<i>Necromancy</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2018	<i>Œil impuni (L')</i>	CM	BONFEU Marius	MANCHOU Aliou	BONFEU Marius
2018	<i>Philtre mortel</i>	LM	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel	BAYEMEK NON Emmanuel

2018	<i>Rivière de tourmente</i>	LM	FOYANG Sylvestre	BILOBE Maspéro	FOYANG Sylvestre
2018	<i>Saint Valentine</i>	LM	ASABA Ferdinand	ASABA Ferdinand	UBANAKO Raphael
2018	<i>Serpent de bronze (Le)</i>	LM	NGWE II Prudence Théophile	NTAMACK Thierry Roland	NTAMACK Thierry Roland
2018	<i>Smoking drin</i>	CM	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse	ONGOLO Alphonse
2018	<i>Them</i>	LM	MELOW Alfred Forchu	MELOW Alfred Forchu	MELOW Alfred Forchu
2018	<i>Train (Le)</i>	CM	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve	KAMDEU Steve
2018	<i>Two for one</i>	LM	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob	DIVE LIFONGO Billy Bob
2018	<i>Two girls</i>	CM	NWUNEMBOM Anurin	NWUNEMBOM Anurin	MOKOM Willston
2018	<i>Wardzee</i>	LM	ITAMBI Delphine	ITAMBI Delphine	ITAMBI Delphine
2018	<i>Wrong ship</i>	CM	AGBO Jenet	AGBO Jenet	AGBO Jenet

Annexe 10 : états généraux du cinéma camerounais.

ETATS GENERAUX DU CINEMA CAMEROUNAIS

COMMISSION N° 1 : ENVIRONNEMENT LEGAL ET INSTITUTIONNEL

La commission "Environnement Légal et Institutionnel" réunie sous la présidence de Monsieur Lucien MAILLI dans le cadre des Etats Généraux du Cinéma Camerounais,

- Prenant note de toute la réglementation régissant l'activité cinématographique,
- Prenant note des propositions de l'Association des Cinéastes Camerounais (ACC), de tous les opérateurs du secteur d'activité cinématographique (exploitants, distributeurs, producteurs,
- Considérant la crise économique que traverse le Cameroun,
- Considérant l'option d'ouverture démocratique prise par le gouvernement du Renouveau,
- Considérant la faillite des organismes chargés du développement du cinéma,
- Considérant l'asphyxie du cinéma camerounais aggravée par l'avènement de la vidéo et de la télévision,

Recommande les résolutions suivantes :

Au niveau de l'exploitation

- Une révision de la loi n° 88/013 du 16 Décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement de l'industrie cinématographique en son article 2 (alinéa II (a) relatif aux droits d'inscription au registre des exploitants cinématographiques agréés en poste fixe, et alinéa VI relatif à la taxe additionnelle aux prix des places dans les salles de spectacles cinématographiques,
- une révision à la baisse de 40% des différentes taxes pour cause de surtaxation,
- la création d'une ristourne annuelle en vue de récompenser les exploitants qui ont déclaré et versé régulièrement leurs taxes,
- la levée de l'obligation et de la sanction prescrites respectivement par les articles 6 et 8 de la même loi aux exploitants, ces mesures s'avèrent incompatibles avec l'activité cinématographique qui est une activité libérale,
- la révision de l'article 7 sur le quota de répartition des recettes d'exploitation des films camerounais, soit 60% pour le producteur et 40% pour l'exploitant,

.../

- la réduction de la taxe communale payée par les exploitants de 10% à 5% (voir loi n° 74/23 du 5 Décembre 1974, article 108, et décret n° 77/220 du 1er/7/77 fixant les taux maximum et les modalités de recouvrement des taxes communales indirectes (art. 18 et 19),

- la stricte application des textes en vigueur sur l'exploitation ambulante et en vidéo-cassettes.

Au niveau de la distribution

- L'exonération des droits de douane à l'importation des films,
- l'exonération totale des droits d'obtention des visas des films produits et réalisés par les camerounais au lieu de 50% de réduction, accordés par l'article 3 de la loi n° 88/013 sus-cité,

- la révision de l'article 2 alinéa V relatif au métrage des films pour encourager la production des films commerciaux en 35m/m, pour un taux de :

- 5 francs le mètre pour les films de plus de 1250m en format 35m/m ;
- 2 francs le mètre pour les films de plus de 1250m en format 35m/m ;
- 8 francs le mètre pour les films en format 16m/m.

- Allègement de la procédure d'obtention des visas de films par l'amélioration des conditions de travail de la commission de contrôle des films, et la fixation d'un délai maximum de 21 jours pour l'obtention d'un visa,

- la délégation de signature à certains responsables chargés de la cinématographie pour plus de célérité dans l'octroi des autorisations,

Au niveau de la Production

- L'exonération des droits d'obtention de l'autorisation de production, afin d'encourager cette activité (voir art. 2 alinéa IV de la loi n° 88/013),

Au niveau Institutionnel

- La révision de l'article 27 du décret N° 89/491 du 20 Mars 1989 fixant les conditions d'obtention des autorisations d'exercice de l'activité cinématographique en nommant des professionnels du cinéma comme membres de la commission de contrôle, indépendamment des personnes que le président pourrait convoquer aux séances de ladite commission,

- l'affectation de 10% de la redevance audio-visuelle à l'organisme chargé du développement du cinéma,

- la création d'un Conseil National de la Cinématographie dont le rôle serait d'assister le Ministre chargé de la cinématographie dans les grandes orientations du cinéma national et de donner son avis sur tous les dossiers qui lui sont soumis par le Ministre,

- l'attribution à ce conseil de la compétence d'émettre un avis sur les dossiers de production, d'où la nécessité de réviser l'article 27 du décret n° 89/491,

- la réglementation des ciné-clubs,

- la nomination de cinéastes dans les conseils d'administration de la CRTV et du Conseil National de la Publicité.

Fait à Yaoundé, le 27 Avril 1990

Annexe 11 : recommandations de l'atelier d'élaboration d'un projet de stratégie de relance du cinéma camerounais.

Après les échanges nourris au cours des trois jours de travaux, les participants, sur la base d'un espoir de voir notre cinéma sortir de l'ornière ont fortement recommandé en guide de résolutions que les actions ci-après soient envisagées :

1. la prise en main par les pouvoirs publics des résolutions de l'atelier de Buea sur l'élaboration d'un projet de stratégie de relance du cinéma ;
2. la nécessité d'affiner le travail issu de cet atelier à travers l'identification des parties prenantes et de leurs rôles, la catégorisation des problèmes du cinéma camerounais, la définition des mesures appropriées à chaque segment de l'activité cinématographique ;
3. la nécessité pour les professionnels de se réorganiser à travers le principe d'autorégulation adossée à la régulation étatique en vue de reconstruire l'industrie cinématographique,
4. la nécessité pour les pouvoirs publics d'inscrire le cinéma dans la stratégie générale de planification publique suivant les canons de la profession ;
5. la nécessaire protection de l'espace marchand camerounais ;
6. la mise en place d'une plateforme de dialogue entre les opérateurs de la filière cinéma, les pouvoirs publics et les entreprises citoyennes ;
7. la professionnalisation et la hiérarchisation des métiers du cinéma au Cameroun ;
8. l'amélioration de la formation professionnelle dans les métiers du cinéma ;
9. la prise urgente de mesures fortes visant à assurer au cinéma camerounais un redécollage dans des délais assez courts.
10. L'urgence pour les pouvoirs publics de prendre des mesures visant à intégrer l'éducation cinématographique des plus jeunes au programmes scolaire, pépinière de laquelle pourraient sortir d'une part des cinéphiles avertis et d'autre part, des professionnels aguerris.
11. Envisager la mise en place d'un data center pour la conservation d'ensemble des images tournées par les cinéastes et vidéastes camerounais avec en bonne place la redynamisation des activités de cinémathèque.
12. L'exploitation du fonds de garanti proposé par le comité de compétitivité en vue de l'examen et du financement des projets cinématographiques ;
13. Envisager la mise en place d'un fonds de soutien à l'industrie cinématographique comme mécanisme de financement du cinéma et des productions audiovisuelles du Cameroun.
14. Envisager des sessions de formation technique des professionnels sur la démarche industrielle dans le cinéma.
15. Créer et mettre sur pied un organisme statutaire chargé de la mise en œuvre de la relance
16. Entrevoir l'organisation d'autres sessions de travail en vue d'affiner le travail du présent atelier.

Fait à Buea le 02 Septembre 2016

Annexe 12 : modèle d'autorisation de prises de vues.

REPUBLIC OF CAMEROON
Peace - Work - Fatherland
MINISTRY OF ARTS AND CULTURE
SECRETARIAT GENERAL

REPUBLIC OF CAMEROON
Peace - Work - Fatherland
MINISTRY OF ARTS AND CULTURE
SECRETARIAT GENERAL

Yaoundé, le 27 AVR. 2017

BP : 1053 YAOUNDE
Tél. : 222 23 35 68 / 222 23 36 01
E-mail : dcpaminac@yahoo.fr

**AUTORISATION DE PRISES DE VUES
CINEMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES**

Décret n° 90-1462 du 09 novembre 1990

Autorisation n° - Authorization n° 0 [redacted] /PVC//MINAC/SG/DCPA/17

Valable du : 28 AVRIL 2017 AU 28 AVRIL 2018
Available from:

Madame [redacted]

Est autorisée à effectuer des prises de vues cinématographiques pour **UN FILM**
Is authorized to shoot:

Des enregistrements sonores
To make sound recording [redacted]

Accompagnée de : [redacted]
Accompany by

Lieu du tournage : **CENTRE**
In the following regions:


Titre - Title [redacted]

Format : **NUMERIQUE**

Par Le Ministre des Arts et de la Culture
par Délégation le Secrétaire Général

Mouhtar Ousmane Mey
Administrateur Civil Principal
Hors Echelle

Annexe 13 : modèle d'autorisation de distribution cinématographique.

<p>REPUBLIQUE DU CAMEROUN Paix – Travail – Patrie</p> <p>-----</p> <p>MINISTERE DES ARTS ET DE LA CULTURE</p> <p>-----</p> <p>SECRETARIAT GENERAL</p> <p>-----</p> <p>DIRECTION DE LA CINEMATOGRAPHIE ET DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES</p> <p>-----</p> <p>BP : 1053 YAOUNDE Tél. : 222 23 35 68 / 222 23 36 01 E-mail dcpaminac@yahoo.fr</p>	 <p>MINISTERE DES ARTS ET DE LA CULTURE</p>	<p>REPUBLIC OF CAMEROON Peace – Work – Fatherland</p> <p>-----</p> <p>MINISTRY OF ARTS AND CULTURE</p> <p>-----</p> <p>SECRETARIAT GENERAL</p> <p>-----</p> <p>Yaoundé, le 10 JAN 2017</p>
--	--	--

**AUTORISATION DE DISTRIBUTION
CINEMATOGRAPHIQUE**

Conformément aux dispositions de :

- la loi n° 88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectées au développement de l'industrie cinématographique ;
- la loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique ;

Et du :

- décret n° 90-1462 du 09 novembre 1990 relatif aux modalités d'obtention des autorisations d'exercice de l'activité cinématographique.

La Société :

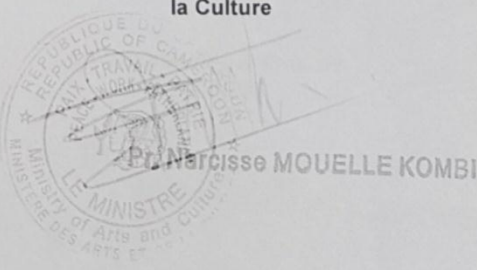
Adresse : «



Est autorisée à exercer l'activité d'exploitant cinématographique au Cameroun dans le cadre de la salle

Autorisation N° 00 /DC/MINAC/SG/D CPA/2017

Valable du : 1^{ER} JANVIER AU 31 DECEMBRE 2017

Le Ministre des Arts et de
la Culture


Pr. Narcisse MOUELLE KOMBI

<p>REPUBLIQUE DU CAMEROUN Paix – Travail – Patrie</p> <p>MINISTERE DES ARTS ET DE LA CULTURE</p> <p>SECRETARIAT GENERAL</p> <p>DIRECTION DE LA CINEMATOGRAPHIE ET DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES</p> <p>BP : 1053 YAOUNDE Tél. : 222 23 35 68 / 222 23 36 01 E-mail : dcpaminac@yahoo.fr</p>	 	<p>REPUBLIC OF CAMEROON Peace – Work – Fatherland</p> <p>MINISTRY OF ARTS AND CULTURE</p> <p>SECRETARIAT GENERAL</p> <p>Yaoundé, le 12 AVR 2017</p>
--	--	---

AUTORISATION D'EXPLOITATION
AMBULANTE DU CINEMA

Conformément aux dispositions de :

- la loi n° 88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectées au développement de l'industrie cinématographique ;
- la loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique ;

Madame [REDACTED]

BP : [REDACTED]

Tél. : [REDACTED]

Est autorisée à effectuer des diffusions itinérantes sur toute l'étendue du territoire national


Autorisation n° 0 [REDACTED] /AEAF/MINAC/SG/DCPA/2017

Valable du : **13 avril 2017 au 13 avril 2019**

Le Ministre des Arts et de
la Culture

Pour Le Ministre des Arts et de la Culture
par Délégation le Secrétaire Général

Moustapha Ousmane Moy
Administrateur Civil Principal
Hors Echelle



REPUBLIC OF CAMEROON
Peace - Work - Fatherland

MINISTRE DES ARTS ET DE LA CULTURE
SECRETARIAT GENERAL

DIRECTION DE LA CINEMATOGRAPHIE ET DES PRODUCTIONS AUDIOVISUELLES

COMMISSION NATIONALE DE CONTROLE DES FILMS, PRISES DE VUES ET DES ENREGISTREMENTS SONORES

Tél. : 222 23 35 68 / 222 23 36 01
E-mail : dcpaminac@yahoo.fr
B.P : 1053 YAOUNDE

REPUBLIC OF CAMEROON
Peace - Work - Fatherland

MINISTRY OF ARTS AND CULTURE
SECRETARIAT GENERAL

Yaoundé, le 12 SEPT 2010

LE MINISTRE DES ARTS ET DE LA CULTURE
PRESIDENT DE LA COMMISSION NATIONALE DE CONTROLE DES FILMS CINEMATOGRAPHIQUES ET DES ENREGISTREMENTS SONORES
PRESIDENT OF THE NATIONAL CENSORSHIP BOARD FOR CINEMATOGRAPHY, FILMING AND SOUND RECORDINGS

Décret n° 71-DF-343- du 22 juillet 1971 - Decree n° 71-DF-343- of the 22nd July 1971

VISA N° - CONTROL CERTIFICAT N° [REDACTED] /CNCFCES/2018

à présenter à toutes réquisitions des autorités locales
to be presented whenever local authorities so request

Tél. : [REDACTED]

Est autorisée à importer et à exploiter au Cameroun la série TV ou l'enregistrement suivante (1)
Is authorized to import and exploit the following film or recording in Cameroon (2)

« [REDACTED] »

Type de visa : S, ~~D~~, ~~T~~, ~~C~~ (1)

VISA S (TOUS PUBLICS)

Le Président de la Commission de Contrôle
Chairman of the National Censorship Board
Pour le Ministre des Arts et de la Culture
for the Minister of Arts and Culture
Mouhtar Ousmane Mey
Administrateur Civil Principal
Hors Echelle

(1) Rayer la mention inutile
(53) Deletewhen inapplicable

S = visa tous publics.
T = interdit aux moins de 13 ans
D = interdit aux moins de 18 ans
C = censuré

La présente autorisation ne dispense pas du paiement des redevances dues au titre du droit d'auteur et des droits voisins.

Annexe 16 : accord cinématographique entre le gouvernement de la république française et le gouvernement de la république du Cameroun.

Signé à Yaoundé le 30 août 1993

Décret n° 93-1267 du 24 novembre 1993

(J.O. 1er décembre 1993)

Le Gouvernement de la République française et le Gouvernement de la République du Cameroun, Soucieux de poursuivre la coopération cinématographique et de faciliter la réalisation en coproduction d'œuvres cinématographiques susceptibles de servir par leurs qualités artistiques et techniques le prestige de leurs pays, les rapports culturels entre l'Europe et l'Afrique, et de développer leurs échanges d'œuvres cinématographiques, sont convenus de ce qui suit :

I. - COPRODUCTION

Article 1er

Les œuvres cinématographiques de long et court métrage réalisées en coproduction et admises au bénéfice du présent accord sont considérées comme œuvres cinématographiques nationales par les autorités des deux pays conformément aux dispositions législatives et réglementaires applicables dans leur pays.

Elles bénéficient de plein droit des avantages réservés aux œuvres cinématographiques nationales qui résultent des textes en vigueur ou qui pourraient être édictés dans chaque pays.

La réalisation d'œuvres cinématographiques en coproduction entre les deux pays doit recevoir l'approbation, après consultation entre elles, des Autorités compétentes des deux pays :

- en France : le Centre national de la cinématographie ;
- au Cameroun : l'organisme chargé du développement du cinéma.

Article 2

Pour être admises au bénéfice de la coproduction, les œuvres cinématographiques doivent être entreprises par des producteurs ayant une organisation et une expérience reconnues par l'Autorité nationale. La coproduction donne nécessairement lieu à l'établissement d'un contrat de coproduction.

Article 3

Les demandes d'admission au bénéfice de la coproduction par les producteurs de chacun des pays sont établies en vue de leur agrément selon les dispositions de la procédure d'application prévue dans l'annexe du présent accord, laquelle fait partie intégrante dudit accord.

L'agrément donné à la production d'une œuvre cinématographique déterminée par les Autorités compétentes de chacun des deux pays ne peut être subordonné à la présentation d'éléments impressionnés de ladite œuvre cinématographique. Lorsque les Autorités compétentes des deux pays ont donné leur agrément à la coproduction d'une œuvre cinématographique déterminée, cet agrément ne peut être ultérieurement retiré sauf accord entre les Autorités compétentes des deux pays.

Article 4

La proportion des apports respectifs des producteurs des deux pays dans une œuvre cinématographique de coproduction peut varier de 20 % à 80 %.

L'apport du coproducteur minoritaire doit comporter une participation technique et/ou artistique effective.

Des dérogations peuvent être admises conjointement par les autorités compétentes des deux pays.

Les œuvres cinématographiques doivent être réalisées par des metteurs en scène, techniciens et interprètes ayant la qualité soit de national camerounais ou d'un autre État africain de langue française, soit de national français ou de résident en France.

La participation d'interprètes ou de techniciens n'ayant pas la nationalité de l'un des États mentionnés à l'alinéa précédent peut être admise, compte tenu des exigences de l'œuvre cinématographique.

Article 5

Chaque coproducteur est, en tout état de cause, copropriétaire du négatif original image et son quel que soit le lieu où le négatif est déposé.

Chaque coproducteur a droit, en tout état de cause, à un internégatif dans sa propre version. Si l'un des coproducteurs renonce à ce droit, le négatif sera déposé en un lieu choisi d'un commun accord par les coproducteurs.

Article 6

La répartition des recettes est en principe proportionnelle à l'apport total de chacun des coproducteurs. Toutefois, les coproducteurs peuvent s'entendre librement sur tout autre mode de répartition plus favorable aux parties. Les dispositions financières adoptées par les coproducteurs et les zones de partage des recettes sont soumises à l'approbation des Autorités compétentes des deux pays.

Article 7

Sauf dispositions contraires du contrat de coproduction, l'exportation des œuvres cinématographiques est assurée par le coproducteur majoritaire avec l'accord du coproducteur minoritaire.

Pour les œuvres cinématographiques à participation égale, l'exportation est assurée, sauf convention contraire entre les parties, par le coproducteur ayant la nationalité du réalisateur. Dans le cas d'exportation vers un pays appliquant des restrictions à l'importation, l'œuvre cinématographique est imputée sur le contingent de celui des deux pays associés par la coproduction qui bénéficie du régime le plus favorable.

Article 8

Les génériques, films annonces et matériel publicitaire des œuvres cinématographiques réalisées en coproduction doivent mentionner la coproduction entre le Cameroun et la France, et dans le cas de coproductions multilatérales, les autres pays participants.

Article 9

Le film coproduit doit comporter une version originale dans l'une des langues nationales du Cameroun sous-titrée en français, ou une version en français. En tout état de cause, au terme du présent accord, les langues nationales du Cameroun sont assimilées au français.

Article 10

Dans les festivals et compétitions, les œuvres cinématographiques coproduites sont présentées avec la nationalité de l'État auquel appartient le coproducteur majoritaire sauf disposition différente prise par les coproducteurs et approuvée par les Autorités compétentes des deux pays.

Article 11

Les Autorités compétentes des deux pays examineront favorablement la réalisation en coproduction d'œuvres cinématographiques entre la France, le Cameroun, les autres États francophones d'Afrique ainsi que les pays avec lesquels l'un ou l'autre État est lié par des accords de coproduction.

Article 12

Sous réserve de la législation et de la réglementation en vigueur, toutes les facilités sont accordées pour la circulation et le séjour du personnel artistique et technique collaborant aux œuvres cinématographiques réalisées en coproduction ainsi que pour l'importation et l'exportation dans chaque pays du matériel nécessaire à leur fabrication et à leur exploitation (pellicules, matériel technique, costumes, éléments de décors, matériel de publicité, etc.).

II. - ÉCHANGE D'ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES ET FORMATION

Article 13

Sous réserve de la législation et de la réglementation en vigueur, la vente, l'importation, l'exploitation et, d'une manière générale, la diffusion des œuvres cinématographiques impressionnées nationale ne sont soumises de part et d'autre à aucune restriction.

Les transferts de recettes provenant de la vente et de l'exploitation des œuvres cinématographiques importées dans le cadre du présent accord sont effectuées en exécution des contrats conclus entre les producteurs conformément à la législation et à la réglementation en vigueur dans chacun des deux pays.

Article 14

Les Autorités compétentes des deux pays accorderont une attention particulière à la formation aux métiers du cinéma. Elles se concerteront afin d'étudier ensemble les mesures à prendre pour faciliter la formation initiale des professionnels du cinéma ainsi que la mise à jour de leurs connaissances.

III. - DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article 15

Les Autorités compétentes des deux pays examineront en tant que de besoin les conditions d'application du présent accord afin de résoudre les difficultés éventuelles soulevées par la mise en œuvre de ces dispositions. Elles étudieront les modifications souhaitables en vue de développer la coopération cinématographique entre leurs deux pays et plus généralement entre l'Europe et l'Afrique.

Elles se réuniront dans le cadre d'une commission mixte cinématographique à la demande de l'une d'entre elles, notamment en cas de modifications importantes soit de la législation, soit de la réglementation, applicables à l'industrie cinématographique.

Article 16

La réunion de la commission mixte pourra avoir également comme objet :

- L'étude des moyens propres à favoriser la diffusion réciproque des films de chacun des deux pays ;
- L'examen des mesures de nature à assurer la conservation des films camerounais ou de coproduction dans le cadre du service des archives du film ;
- La mise en place, en liaison avec les autres ministères et administrations camerounais et français concernés, de tous projets de coopération dans le domaine du cinéma touchant à la production, à la formation, à l'exploitation et au patrimoine.

Article 17

Le présent accord entrera en vigueur à la date de sa signature. L'accord est conclu pour une durée de deux années à dater de son entrée en vigueur. Il est renouvelable par périodes de deux ans par tacite reconduction, sauf dénonciation par l'une des parties trois mois avant son échéance.

En foi de quoi, les soussignés, dûment autorisés à cette fin par leur gouvernement, ont signé le présent accord.

Fait à Yaoundé, en double exemplaire, le 30 août 1993.

Signataires :

Pour le Gouvernement de la République française : Le ministre de la culture et de la francophonie Jacques Toubon.

Pour le Gouvernement de la République du Cameroun : Le ministre de la culture Joseph Maris Bipoun Woum.

ANNEXE**Procédure d'application**

Les producteurs de chacun des pays doivent, pour bénéficier des dispositions de l'accord, joindre à leurs demandes d'admission au bénéfice de la coproduction, adressées au plus tard un mois avant le tournage à leurs Autorités respectives, un dossier comportant :

- Un document concernant l'acquisition des droits d'auteur pour l'utilisation économique de l'œuvre ; Un scénario détaillé ;
- La liste des éléments techniques et artistiques des deux pays ; Un devis et un plan de financement détaillés ;
- Un plan de travail de l'œuvre cinématographique ;
- Le contrat de coproduction passé entre les sociétés coproductrices.
- Les Autorités compétentes du pays à participation minoritaire ne donnent leur agrément qu'après avoir reçu l'avis des Autorités compétentes du pays à participation financière majoritaire.

Annexe 17 : loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique.

L'Assemblée Nationale a délibéré et adopté, le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

CHAPITRE I :

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article 1^{er}. – L'activité cinématographique s'exerce dans le domaine de la communication audiovisuelle, et est sujette aux législations spéciales relatives aux arts, à la propriété intellectuelle, au commerce de l'industrie.

Article 2. – (1). – L'activité cinématographique se définit comme la production, la distribution ou l'exploitation de films cinématographiques, par des personnes physiques ou morales, titulaires d'une autorisation préalable délivrée dans des conditions fixées par voie réglementaire.

(2). – La production, la distribution et l'exploitation constituent des activités distinctes. Elles donnent lieu le cas échéant, à des autorisations différentes.

(3). – La cessation d'exercice de l'une ou l'autre des activités ci-dessus énumérées, ainsi que le changement de raison sociale doivent préalablement être portés à la connaissance du Ministre chargé des Affaires Cinématographiques.

Article 3. – L'exercice de l'activité cinématographique donne lieu au paiement de droits et taxes dont le taux ainsi que les modalités de recouvrement sont fixés par une loi.

CHAPITRE II :

DE LA PRODUCTION

Article 4. – (1). – La production d'une œuvre cinématographique consiste, au sens de la présente loi, pour une personne physique ou morale appelée « *le producteur* », à prendre l'initiative et la responsabilité financière dans la réalisation de cette œuvre.

Article 5. – L'autorisation visée à l'article 2 ci-dessus est valable pour un seul film.

Cette autorisation est délivrée après avis d'une Commission dont la composition et le fonctionnement sont fixés par voie réglementaire.

Article 6. – Les personnes physiques ou morales étrangères qui sollicitent l'autorisation de produire des films au Cameroun doivent également se conformer à la réglementation relative à l'exercice du commerce par les étrangers.

Article 7. – Au cas où le développement et le montage des films sont effectués au Cameroun, leur exportation est subordonnée à l'obtention par le Producteur ou le Réalisateur d'une autorisation délivrée dans des conditions fixées par voie réglementaire.

Article 8. – Au cas où le développement et le montage des films ne peuvent être effectués au Cameroun, ils doivent obligatoirement avoir lieu dans un pays où il existe une représentation diplomatique ou consulaire au Cameroun.

Après le développement et le montage, le positif doit être soumis au contrôle du représentant diplomatique ou consulaire du Cameroun accrédité dans le pays.

CHAPITRE III :

DE LA DISTRIBUTION

Article 9. – (1). – Constitue une activité de distribution cinématographique, au sens de la présente loi, l'acte par lequel toute personne physique ou morale livre dans le circuit d'exploitation une œuvre cinématographique produite, cédée ou concédée, quels qu'en soient le genre et le format.

(2). – Ne constitue pas une activité cinématographique, quels qu'en soient le genre et le format, ne peut être distribué au Cameroun en vue de sa représentation en séances publiques, à des fins commerciales, éducatives ou culturelles s'il n'a obtenu l'autorisation prévue à l'article 2 ci-dessus, sauf dérogation prévue par voie réglementaire.

CHAPITRE IV : DE L'EXPLOITATION

Article 11. – Constitue une exploitation cinématographique au sens de la présente loi, l'acte par lequel une personne physique ou morale soit projette, soit fait projeter une œuvre cinématographique dans un lieu public, ou met cette œuvre à la disposition du public.

Article 12. – Cette exploitation se fait sous les trois formes suivantes :

- Exploitation en poste fixe ;
- Exploitation en vidéogramme ;
- Exploitation ambulante.

Article 13. – Constitue, au sens de la présente loi, une exploitation en poste fixe, celle organisée de façon permanente dans les locaux répondant aux règles générales d'hygiène, de sécurité et de police édictées par la réglementation en la matière. Elle intéresse tous les formats de films.

Article 14. – L'exploitation des vidéogrammes est, au sens de la présente loi, la vente ou la location des cassettes vidéo.

Article 15. – Les autorisations d'exploitation en poste fixe et en vidéogramme sont valables pour une seule exploitation.

Article 16. – (1). – Constitue, au sens de la présente loi, une exploitation ambulante, celle organisée occasionnellement dans un local non initialement conçu à cet effet.

(2). – Les projections cinématographiques réalisées dans les conditions prévues à l'alinéa (1) ci-dessus doivent avoir lieu avec des appareils portatifs sur autorisation de l'Autorité Municipale dans les délais fixés par voie réglementaire.

Article 17. – (1). – Les billets mis en vente par toute exploitation en poste fixe ou ambulante sont ceux de l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique. A cet effet, cette exploitation est assujettie à la déclaration journalière et mensuelle des recettes.

(2). – L'organisation du contrôle des recettes cinématographiques est fixée par voie réglementaire.

Article 18. – Les exploitants en poste fixe ou ambulants doivent souscrire une assurance contre l'incendie, les dommages corporels et matériels susceptibles d'être causés aux tiers.

Cette assurance doit être présentée à la Commission Locale d'Hygiène, de Sécurité et de Police dans les salles de spectacles cinématographiques avant la mise en service de l'exploitation ou à toute réquisition.

Article 19. – Tout film en exploitation au Cameroun doit au préalable obtenir l'autorisation prévue à l'article 2 ci-dessus.

CHAPITRE V : DE LA RÉPRESSION DES INFRACTIONS

Article 20. – Les Officiers de Police Judiciaire à compétence générale et les Agents désignés par le Département Ministériel chargé de la Cinématographie sont habilités à constater les infractions à la présente loi.

Article 21. – (1). – Les Agents désignés par voie réglementaire pour la constatation des infractions ainsi qu'il est prévu à l'article 20 ci-dessus, prêtent serment à la requête de leur Administration, devant le Tribunal de Première Instance de la localité où ils résident. Ce serment est renouvelable.

(2). – Les Agents Assermentés de l'Administration concernée :

- Sont des Agents de Police Judiciaire à compétence spéciale ;
- Peuvent conformément à la réglementation requérir le concours de la Force Publique, en vue de l'accomplissement des actes de leurs fonctions ;
- Constatant les infractions, procèdent à la saisie du corps de délit ainsi que des objets ayant servi à la commission des infractions ;
- Doivent se munir de leur carte professionnelle et d'habilitation, lorsqu'ils posent un acte de leurs fonctions.

Article 22. – Les procès-verbaux d'infraction dressés en application de la présente loi comportent les indications suivantes :

- La date du constat en toutes lettres ;
- L'identité complète de l'Agent verbalisateur assermenté et l'indication de son grade, de sa fonction et de son lieu de service ;
- La date, l'heure et le lieu de l'infraction, l'identité complète du mis en cause et la description de l'infraction ;
- La déclaration et la signature du mis en cause, ou le cas échéant, son refus de faire une déclaration ou de signer le procès-verbal ;
- Les références des articles des textes interdisant ou réprimant l'acte commis.

Article 23. – La première expédition de chaque procès-verbal est transmise au responsable provincial de l'Administration chargée de la Cinématographie, et la deuxième au Ministre chargé de la Cinématographie.

Les Officiers de Police Judiciaire à compétence générale adressent en outre une expédition aux Autorités habituelles.

Article 24. – (1). – Les infractions aux dispositions des articles 2, 3 (b), 10, 13, 17 et 19 de la présente loi sont sanctionnées d'une amende civile de quarante mille (40 000) à dix millions (10 000 000) de francs, sans préjudice de l'action en dommages et intérêts de la victime devant les juridictions compétentes.

(2). – En outre, les sanctions administratives ci-après peuvent être prises :

- Fermeture de la salle de spectacles cinématographiques pour une durée de cinq (05) à quinze (15) jours ;
- Confiscation des films et des enregistrements sonores incriminés ;
- Retrait temporaire de l'autorisation de un (01) à trois (03) mois en cas d'exploitation ambulante ou de vidéocassettes ;
- Les deux premières sanctions peuvent être cumulées.

Article 25. – Les sanctions prévues à l'article 24 ci-dessus sont prononcées par décision du responsable provincial de l'Administration chargée de la Cinématographie qui en transmet ampliation, par tout moyen laissant trace écrite, au mis en cause pour valoir ordre de versement au Trésor Public, au responsable territorialement compétent des Services du Trésor ainsi qu'au Ministre chargé de la Cinématographie.

Article 26. – Les amendes sont payées volontairement dans les caisses des Services du Trésor contre quittance par le contrevenant, ou donnent lieu le cas échéant, à la mise en œuvre de la procédure de recouvrement forcé des créances de l'État, à la diligence des Services du Trésor, trois mois après la réception de la décision correspondante.

Article 27. – Les objets saisis, à l'exception de ceux dont la détention est illicite, sont restitués au propriétaire après justification du paiement de la totalité de l'amende prononcée, et éventuellement après la régularisation ou la cessation de la situation délictuelle.

A défaut de paiement, les objets saisis peuvent être mis en vente aux enchères par le Trésor Public, conformément à la procédure de recouvrement forcé des créances de l'État. En tout état de cause, la destruction des objets dont la détention est illicite est ordonnée par décision du Ministre chargé de la Cinématographie.

Article 28. – (1). – En cas de récidive, ou de commission des infractions prévues à l'article 30 ci-dessus, le Ministre chargé de la Cinématographie peut nonobstant l'intervention d'une amende ainsi que prévu à l'article 21 ci-dessus, prononcer les sanctions administratives ci-après :

- Fermeture de l'Établissement pour une durée d'un (01) à trois (03) mois ;
- Retrait définitif de l'autorisation.

(2). – Le mis en cause objet de la sanction de retrait de l'autorisation, ne peut obtenir une nouvelle autorisation pour exercer l'activité concernée avant un délai de trois (03) ans, et les objets saisis sont confisqués puis soumis à la vente aux enchères publiques, ainsi qu'il est prévu à l'article 23 ci-dessus.

Article 29. – Lorsque les faits constatés sont constitutifs d'une infraction pénale sans préjudice des droits de la victime ni des attributions du Ministère Public, tels que définis par les textes en vigueur, le Ministre chargé de la Cinématographie ordonne au responsable provincial chargé de la Cinématographie de transmettre

l'original du procès-verbal ainsi que les objets saisis au Parquet territorialement compétent, aux fins de poursuites judiciaires.

Copie de cette correspondance est adressée au Ministre chargé de la Justice.

Dans ce cas, les juridictions compétentes statuent conformément au droit commun, nonobstant le règlement administratif intervenu en application des articles 21 à 24 de la présente loi.

Article 30. – Est passible d'une peine d'emprisonnement de six (06) mois à deux (02) ans et d'une amende de quatre cent mille (400 000) à dix millions (10 000 000) de francs, ou de l'une de ces peines seulement, toute personne qui met en circulation, projette ou fait projeter dans un lieu public ou ouvert au public au cours d'une séance publique, ou met à la disposition, du public :

- Des films interdits ;
- Des films dépourvus de l'autorisation réglementaire ;
- Des films interdits au moins de treize (13) ans, ou au moins de dix-huit (18) ans, lorsque ces mineurs ont été admis dans la salle de spectacles ;
- Une ou des parties censurées d'un film.

CHAPITRE VI :

DISPOSITIONS DIVERSES

Article 31. – Les personnes physiques ou morales exerçant leurs activités au Cameroun disposent d'un délai de douze (12) mois à compter de la date de promulgation de la présente loi, pour régulariser leur situation.

Article 32. – Des textes particuliers fixent, en tant que de besoin, les autres modalités d'application de la présente loi.

Article 33. – Sont et demeurent abrogées toutes les dispositions contraires à la présente loi et notamment celles de la loi n° 71/1 du 06 Septembre 1971 portant répression de la projection des films interdits ou dépourvus de visa.

Article 34. – La présente loi sera enregistrée, promulguée puis publiée au Journal Officiel en français et en anglais.

Yaoundé, le 16 Décembre 1988
Le Président de la république,
(é) Paul BIYA.

Annexe 18 : décision n° 0001/MINCULT/CAB du 13 janvier 2006 portant modalités de détermination, de perception et de recouvrement de la redevance due au titre du droit d'auteur et des droits voisins au Maroc.

LE MINISTRE D'ÉTAT CHARGE DE LA CULTURE

Vu la Constitution ;

Vu la loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins ;

Vu le décret n° 2001/956/PM du 1^{er} Novembre 2001 fixant les modalités d'application de la loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins ;

Vu le décret n° 2004/320 du 08 décembre 2004 portant organisation du Gouvernement ;

Vu le décret n° 98/003 du 18 Janvier 1998 portant organisation du Ministère de la Culture ;

Vu la décision n° 004/017/MINCULT/CAB du 03 juin 2004 portant création, organisation et fonctionnement de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des Organismes de Gestion collective ;

Vu la décision n° 004/018/MINCULT/CAB du 03 juin 2004 portant nomination des membres de la Commission susvisée ;

Vu la décision n° 003/MINCULT/CAB du 10 septembre 2005 portant modalités de détermination, de perception et de recouvrement de la redevance du droit d'auteur et des droits voisins due par les entreprises membres du GICAM ;

Vu la lettre n° AS/MA/SO/HY/GDT-857/10/05 du Président du GICAM relative à la décision n° 003/MINCULT/CAB du 10 septembre 2005 relative aux droit d'auteur et des droits voisins ;

Vu le rapport de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle relatif aux négociations avec le GICAM ;

Vu les nécessités de Service ;

DÉCIDE :

ARTICLE 1^{er} : Du principe de recouvrement des droits d'auteur et droits voisins

Article 1.1 : Les titulaires de droits, camerounais ou étrangers, sont tenus pour la gestion et le recouvrement de leurs droits exploités sur le territoire du Cameroun, de faire le choix de l'un des régimes suivants :

- l'administration directe par leurs propres soins,
- l'administration par les soins des organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins.

Article 1.2 : Toute option faite en application de l'article 1.1 ci-dessus est irrévocable pour l'exercice fiscal pour laquelle elle est exercée, et englobe toutes les œuvres de l'auteur, passées, présentes et à créer au cours de l'exercice fiscal considéré.

ARTICLE 2 : De l'administration personnelle directe

Article 2.1 : Les titulaires de droits désireux de gérer eux-mêmes leurs droits pour l'exercice fiscal à venir doivent le notifier au plus tard le 30 novembre de l'année en cours aux organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement à leur représentant, et ne peuvent concéder et recouvrer leurs droits qu'au travers des conventions écrites dûment enregistrées au Cameroun.

Article 2.2 : La rémunération due au titre du droit d'auteur et des droits voisins est régie par le contrat signé entre le titulaire de droits et l'utilisateur.

Article 2.3 : Aucune rémunération supplémentaire ne peut être exigée de l'utilisateur à l'encontre ou au-delà des dispositions contractuelles, lorsqu'un contrat a été signé entre le titulaire de droits et l'utilisateur.

ARTICLE 3 : De l'administration par les organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins

Article 3.1 : Tous les titulaires de droits n'ayant pas procédé à la notification prévue à l'article 2.1 ci-dessus, sont présumés déléguer la gestion de leurs droits aux organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement à leur représentant.

Article 3.2 : Les droits (droit d'auteur et droits voisins) non régis par un contrat signé entre le titulaire de droits et l'utilisateur donnent lieu à la perception d'une redevance globale, unique et forfaitaire déterminée selon les règles ci-après, et perçue par les organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement par leur représentant.

Article 3.3 : Les modalités de règlement de cette redevance sont fixées à l'article 8 ci-après.

ARTICLE 4 : Du taux de la redevance

Article 4.1 : Le montant annuel de la redevance prévue à l'article précédent est fixé :

a) Pour les usagers faisant profession habituelle d'exploitation à des fins commerciales des œuvres protégées telles que définies par l'article 3 de la loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 (catégorie I) :

- un forfait annuel de FCFA 64.000 à FCFA 640.000 pour les usagers dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est égal ou inférieur à FCFA 12.000.000 (catégorie I-A), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 480.000 à FCFA 4.800.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 12.000.000 et inférieur ou égal à FCFA 120.000.000 (catégorie I-B), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 3.200.000 à FCFA 32.000.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 120.000.000 et inférieur ou égal à FCFA 1.200.000.000 (catégorie I-C), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 16.000.000 à FCFA 32.000.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 1.200.000.000 (catégorie I-D), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

b) Pour les usagers dont l'exploitation des œuvres protégées, bien qu'à des fins commerciales, demeure accessoire par rapport à leur activité (catégorie II) :

- un forfait annuel de FCFA 16.000 à FCFA 160.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est égal ou inférieur à FCFA 12.000.000 (catégorie II-A), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 90.000 à FCFA 900.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 12.000.000 et inférieur ou égal à FCFA 120.000.000 (catégorie II-B), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 800.000 à FCFA 8.000.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 120.000.000 et inférieur ou égal à FCFA 1.200.000.000 (catégorie II-C), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

- un forfait annuel de FCFA 4.000.000 à FCFA 8.000.000 pour les personnes physiques ou morales dont le chiffre d'affaires annuel de l'exercice fiscal précédent est supérieur à FCFA 1.200.000.000 (catégorie II-D), à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

c) Pour les usagers faisant profession habituelle d'exploitation à des fins non commerciales des œuvres protégées (catégorie III) :

- un forfait de FCFA 60.000 à FCFA 600.000 à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

d) Pour les usagers dont l'exploitation des œuvres protégées, à des fins non commerciales, demeure en outre accessoire par rapport à leur activité (catégorie IV) :

- un forfait de FCFA 10.000 à FCFA 100.000 à convenir par voie de négociation entre l'organisme de gestion collective compétent et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur ;

Article 4.2 : L'utilisateur exploitant les œuvres protégées à des fins non commerciales est entendu comme celui qui n'est pas immatriculé au Registre du Commerce et du Crédit Mobilier.

Article 4.3 : En cas de démarrage des activités, le montant à retenir sera le montant forfaitaire minimum de la catégorie dans laquelle sera classé l'utilisateur.

Article 4.4 : Les spectacles et autres séances occasionnelles sont régis par la décision n° 004/MINICULT/CAB du 05 août 2004 fixant le montant de la redevance due au titre du droit d'auteur et des droits voisins pour les spectacles et autres manifestations occasionnelles.

Article 4.5 : Tout utilisateur est libre, s'il l'estime plus conforme à ses intérêts, de refuser son insertion dans l'une des catégories visées plus haut, et de négocier avec le représentant des organismes de gestion collective, et sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur, un montant de redevance qui sera déterminé sur le critère de l'utilisation effective des œuvres protégées et qui lui sera propre. Un tel choix sera irrévocable au cours de l'exercice pour lequel il aura été fait.

ARTICLE 5 : Modalités de déclaration

Article 5.1 : Tous les utilisateurs des œuvres protégées doivent, au plus tard dans les trois mois de la publication de la présente décision, se déclarer spontanément à l'une des catégories ci-dessus, ou faire l'option ouverte à l'article 4.5, auprès de l'organisme de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins compétent.

Article 5.2 : Les usagers dont les activités sont regroupées et qui seraient susceptibles d'appartenir à plusieurs catégories différentes devront faire leur déclaration spontanée sur la seule activité dont la catégorie correspond au taux le plus élevé de la redevance, ou faire l'option ouverte à l'article 4.5, auprès de l'organisme de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins compétent.

Article 5.3 : Les usagers ne faisant qu'une exploitation occasionnelle des œuvres protégées, à des fins commerciales, sont tenus de déclarer, au moins 48 heures à l'avance, tout événement au cours duquel ils entendent exploiter ces œuvres, et de déclarer en outre, dans les 48 heures suivant l'évènement, le montant des recettes d'exploitation et d'acquitter la redevance correspondante.

ARTICLE 6 : Litiges de classification

Article 6.1 : Tout litige de classification donnera lieu à une négociation entre l'organisme et l'utilisateur, sous l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur. En cas de désaccord persistant après l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur, les parties s'en remettront à la décision qui sera rendue par le Centre d'Arbitrage du GICAM dont la décision sera définitive et exécutoire.

Article 6.2 : En cas de contestation de sa classification, l'utilisateur paie par voie de provision le montant de la classe qu'il revendique, à charge pour lui de payer rétroactivement les droits supplémentaires en cas de classification définitive dans une catégorie astreinte à une redevance d'un montant supérieur.

Article 6.3 : Tout usager qui estime avoir changé de catégorie doit en faire la déclaration auprès du représentant des organismes de gestion collective du droit d'auteur. Cette déclaration ne prend effet que pour compter de l'exercice suivant, sans préjudice du droit pour l'organisme compétent de contester la nouvelle catégorie revendiquée par l'utilisateur.

ARTICLE 7 : De la classification d'office

Article 7.1 : Les usagers qui ne se seront pas déclarés spontanément dans le délai imparti à l'article 5 feront l'objet d'une classification d'office par les organismes de gestion collective, ou éventuellement par leur représentant. Cette classification prendra effet pour compter de la notification à l'utilisateur et sera soumise en cas de contestation à l'arbitrage de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle des organismes de gestion collective du droit d'auteur. L'arbitrage prend en considération le degré d'utilisation effective par l'utilisateur des œuvres protégées.

Article 7.2 : En cas de contestation de sa classification, et en attendant l'issue de celle-ci, l'utilisateur paiera néanmoins par provision le forfait minimum de la classe d'utilisateurs à laquelle il aura été rattaché d'office par l'organisme de gestion collective compétent.

ARTICLE 8 : Des modalités de paiement de la redevance et des droits en résultant

Article 8.1 : Au plus tard le quinze (15) mars de l'année en cours, les usagers devront déclarer et payer spontanément le montant de la redevance dont ils sont redevables auprès des organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement leur représentant. **Les paiements sont impérativement effectués dans le Compte Spécial de Dépôt des redevances du droit d'auteur et des droits voisins domicilié dans les livres de la SGBC Hôtel de ville – Yaoundé.**

Article 8.2 : La redevance telle que déterminée par application de l'article 4 ci-dessus doit être versée en quatre échéances au maximum, à l'exception de la redevance pour l'exploitation occasionnelle des œuvres protégées, à des fins commerciales ou non, laquelle doit être réglée en une seule échéance.

Article 8.3 : Si l'utilisateur recourt pour l'organisation d'un spectacle ou d'un événement à une personne physique ou morale faisant profession habituelle d'exploitation à des fins commerciales des œuvres protégées, ce dernier est conjointement et solidairement tenu du montant de la redevance due pour cette occasion.

Article 8.4 : Moyennant justificatif d'une situation régulière au regard des dispositions qui précèdent, nul ne peut se voir revendiquer de droits supplémentaires au titre du droit d'auteur et des droits voisins, à l'exception des engagements résultant de dispositions contractuelles contractées expressément ou par voie d'adhésion.

ARTICLE 9 : De l'apurement des arriérés

Au titre de l'apurement des arriérés pour la période 2001-2003, tous les auteurs seront présumés avoir délégué l'administration de leurs droits exploités au Cameroun aux organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement à leur représentant, lesquels seront habilités à percevoir à ce titre des usagers, à titre global, forfaitaire et définitif, 10 % sur la base de la redevance pour l'exercice 2004.

ARTICLE 10 : Des limites des prérogatives et des obligations des organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins

Article 10.1 : Sans préjudice des dispositions du décret n° 2001/956/PM du 01 novembre 2001 relatives à l'autorisation d'organisation des spectacles de représentation, les prérogatives reconnues ci-dessus aux organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins ne leur donnent le droit ni d'imposer une autorisation préalable, ni d'interdire la tenue d'un évènement ou spectacle autrement que par les voies ordinaires légales.

Article 10.2 : Les organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement leur représentant, ont l'obligation de tenir à la disposition du public la liste exhaustive des titulaires de droits désireux de gérer eux-mêmes leurs droits pour l'exercice fiscal à venir, et ce au plus tard pour compter du 15 décembre précédant cet exercice fiscal.

Article 10.3 : Les organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement leur représentant, ont l'obligation de soumettre leur gestion à un audit annuel d'un cabinet international dont les conclusions seront rendues publiques, et dont les frais seront prélevés sur les frais de fonctionnement des organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, ou éventuellement de leur représentant.

Article 10.4 : A défaut de mise à disposition du public de la liste visée à l'article 10.2 ci-dessus, de même qu'à défaut de publication des conclusions de l'audit au plus tard le 15 avril de l'année suivant un exercice fiscal considéré, toutes sommes dues au titre des présentes seront versées sur un compte séquestre. Le compte séquestre sera mouvementé conjointement par le Président de la Commission Permanente de Médiation et de Contrôle et un représentant des opérateurs du secteur privé préalablement désigné à cet effet.

ARTICLE 11 :

La présente décision qui abroge toute disposition antérieure contraire sera enregistrée, puis publiée et insérée au journal officiel en français et en anglais.

LE MINISTRE D'ÉTAT CHARGE DE LA CULTURE

FERDINAND LÉOPOLD OYONO

Annexe 19 : Arrêté Conjoint du Ministre de la Communication Porte-parole du Gouvernement et du Ministère délégué auprès du Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget, N° 2490.12 du 2 kaada 1433 (19 septembre 2012) fixant les conditions, les normes et les critères d'attribution du soutien à la production des œuvres cinématographiques au Maroc.

**Le Ministre de la Communication Porte-parole du Gouvernement et le Ministère délégué auprès du
Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget,**

Vu le Décret N ° 2.12.325 du 28 Ramadan 1433 (17 Août 2012) fixant les conditions et les procédures d'aide à la production cinématographique, à la numérisation, la rénovation et la création de salles de cinéma et à l'organisation des festivals de cinéma, et surtout ses articles 1 et 6,

Arrêtent :

Chapitre I : Soutien à la production cinématographique

Article 1 : Objectifs du soutien à la production cinématographique

En application des dispositions du décret N° 2.12.325 cité ci-dessus, le soutien à la production cinématographique a pour objectif de :

- Garantir la qualité des œuvres cinématographiques soutenues et améliorer leur valeur artistique et leur compétitivité ;
- Donner l'opportunité aux ressources humaines nationales spécialisées dans les métiers du cinéma pour qu'elles puissent développer leurs compétences professionnelles.

Article 2 : Catégories de soutien

Le soutien est accordé aux sociétés marocaines de production sous forme d'avances sur recettes pour les projets des films fictions de long métrage, de court métrage avant production, pour les films fictions de long métrage, de court métrage après production, pour les projets de films documentaires de long métrage avant production et pour les films documentaires de long métrage après production dans la limite de deux (2) films par année pour les films documentaires.

Le soutien est accordé aussi à ces sociétés sous forme de participation financière aux projets d'écriture et de réécriture du scénario des longs métrages fictions candidats à l'avance sur recette.

Le soutien à la production cinématographique est accordé selon la nature et le type du projet après réception d'un dossier de demande déposé contre récépissé auprès du Secrétariat de la Commission du fonds d'aide à la production cinématographique. Ce dossier de demande de soutien est préalablement retiré auprès du CCM et rempli avant d'être déposé.

Les demandes de soutien pour les films avant production sont déposées au plus tard le 5 janvier pour la première session, le 5 mai pour la deuxième session et le 5 septembre pour la troisième session.

Quant aux films après production et les projets d'écriture et de réécriture du scénario, la date limite de dépôt de la demande est le 24 janvier pour la première session, le 24 mai pour la deuxième session et le 24 septembre pour la troisième session.

Chapitre II : Conditions et critères d'octroi du soutien

Article 3 : Conditions générales

Les dossiers de demande de soutien déposés par les sociétés de production, à l'exception des demandes spécifiques au scénario, doivent remplir les conditions suivantes :

- Le réalisateur doit être de nationalité marocaine porteur d'une carte professionnelle pour ce qui est des longs métrages ;
- Le réalisateur doit être de nationalité marocaine porteur d'une carte professionnelle de réalisateur, de premier réalisateur assistant, de directeur photo ou de chef monteur pour ce qui est des courts métrages ;
- La durée minimale à respecter est de quatre-vingt minutes pour un long métrage et cinq minutes pour un court métrage.

Dans le cas de la coproduction d'un film réalisé par un non marocain, il est exigé de la société de production marocaine d'obtenir l'accord du CCM et l'accord des autorités en charge du cinéma dans le pays ou les pays participant à cette production

Article 4 : Conditions de recevabilité des dossiers de projets de films avant production

Les dossiers de demande de soutien pour les films avant production doivent comporter les documents suivants :

- La demande de soutien respectant le modèle proposé par le CCM et signé par le représentant légal de la société de production ;
- Une note en douze (12) copies comprenant des commentaires ou éléments d'information que le postulant juge très importants pour une meilleure compréhension de son projet de film qu'il s'agisse d'éléments artistiques, techniques ou financiers ;
- Le scénario, écrit dans la langue qui sera utilisée dans le film, en douze (12) exemplaires sur support papier et si possible en douze exemplaires sur support numérique. Une copie en langue arabe est jointe à ce scénario s'il est rédigé dans une autre langue. Si ce scénario est une adaptation d'une œuvre littéraire ou artistique, le postulant doit présenter un contrat conclu avec les ayants droits l'autorisant à faire l'adaptation ;
- Un résumé du scénario avec une liste des personnages et des liens entre elles ;
- Le budget estimatif du projet, en douze (12) exemplaires, conforme au modèle cité dans le cahier des charges relatif au soutien de la production cinématographique et signé par le représentant légal de la société de production ;
- Une déclaration sur l'honneur signée par le producteur attestant que sa société est en règle vis-à-vis des techniciens, des acteurs et de toute personne physique ou morale ayant participé dans ses films précédents ;
- Une déclaration sur l'honneur signée par le producteur attestant que le scénario candidat au soutien a été déposé conformément aux lois en vigueur ;
- L'engagement de la société à rémunérer ses sous-traitants dans la limite d'un seul rôle avec la possibilité, au choix, de rémunérer un second rôle (producteur, réalisateur, acteur, monteur, conservateur, ...) ;
- Un extrait du ou des contrats de coproduction s'il y a lieu ;
- Une attestation délivrée par l'Administration des impôts certifiant que la société de production est en règle vis-à-vis du fisc ;
- Une attestation de la CNSS attestant que la société est dans une situation légale vis-à-vis de ses employés ;

- Un engagement écrit de la société de production garantissant l'insertion, dans le générique début du film, de l'expression suivante : « Ce film a bénéficié du soutien du fonds d'aide à la production cinématographique nationale du Maroc » et cela au cas où le film aurait bénéficié de l'aide ;

- La remise éventuelle d'un vidéogramme ou d'un disque dur du dernier ou avant dernier film du réalisateur du projet bénéficiant de l'aide ;

- La liste des participations et des prix qu'ont obtenus les films du réalisateur dans les festivals nationaux et étrangers s'il y a lieu ;

- Les réalisations commerciales des anciens films du réalisateur (Télévision, vidéo, DVD, ...) ;

- Une fiche d'information sur la société de production (Ressources humaines, moyens techniques, ...) ;

- La liste des films nationaux ou étrangers ou les deux qu'a produit la société ou dont elle a assuré la production exécutive et si possible un extrait de ces productions ;

- Les réalisations commerciales des anciens films produits par la société (Télévision, vidéo, DVD, ...) ;

- Un engagement de la société à contracter un expert-comptable en cas d'acceptation du projet et à remettre une copie de ce contrat auprès du Secrétariat du fonds d'aide au moment de la demande de la première tranche ;

- Un engagement de la société bénéficiaire du soutien à commercialiser son film dans un délai maximum de six mois à partir de la date de visionnage de la première copie et son acceptation par la Commission du fonds d'aide sauf en cas de force majeure justifié et accepté par le CCM ;

- L'accord du CCM et l'accord des autorités en charge du cinéma dans le ou les pays participant dans la production en cas d'une coproduction d'un film réalisé par un réalisateur non marocain.

Article 5 : Conditions de recevabilité des dossiers de films après production

Les dossiers de demande de soutien pour les films après production doivent comporter les documents suivants :

- La demande de soutien respectant le modèle proposé par le CCM et signé par le représentant légal de la société de production ;

- Le budget estimatif du projet, en douze (12) exemplaires, conforme au modèle cité dans le cahier des charges relatif au soutien de la production cinématographique et signé par le représentant légal de la société de production ;

- La liste de l'équipe technique et artistique en douze (12) exemplaires ;

- Une déclaration sur l'honneur signée par le producteur attestant que sa société est en règle vis-à-vis des techniciens, des acteurs et de toute personne physique ou morale ayant participé dans le film candidat au soutien et dans ses films précédents ;

- Une attestation délivrée par l'Administration des impôts certifiant que la société de production est en règle vis-à-vis du fisc ;

- Une attestation de la CNSS attestant que la société est dans une situation légale vis-à-vis de ses employés ;

- Un engagement écrit de la société de production garantissant l'insertion, dans le générique début du film, de l'expression suivante : « Ce film a bénéficié du soutien du fonds d'aide à la production cinématographique nationale du Maroc » et cela au cas où le film aurait bénéficié de l'aide ;

- Une copie du film en 35 mm ou en DCP ou dans tout autre support destiné aux salles de cinéma ;

- Un engagement de la société bénéficiaire du soutien à commercialiser son film dans un délai maximum de six mois à partir du moment où il reçoit l'aide sauf en cas de force majeure justifié et accepté par le CCM ;

- L'accord du CCM et l'accord des autorités en charge du cinéma dans le ou les pays participant dans la production dans le cas d'une coproduction d'un film réalisé par un réalisateur non marocain.

Article 6 : Conditions d'éligibilité des dossiers de soutien à l'écriture et la réécriture des

Scénarios des longs métrages de fiction

Pour bénéficier du soutien à l'écriture du scénario des longs métrages de fiction, les dossiers de demande de soutien doivent comporter les documents suivants :

- La demande de soutien respectant le modèle proposé par le CCM et signé par le représentant légal de la société de production ;

- La présentation en douze (12) copies du scénario en vingt pages avec ou sans dialogue ;

- Une note sur les objectifs généraux que promet l'auteur du scénario ou le réalisateur ;

- Un accord de principe du scénariste permettant de porter son projet à l'écran par la société de production ;

- Une attestation de la société de production qui demande le soutien exprimant sa volonté de faire porter le scénario à l'écran dans un délai convenu avec le scénariste.

Quant aux projets de longs métrages fiction dont la Commission a opté pour la réécriture de leur scénario, il est demandé à la société de production, qui détient le projet et qui souhaite bénéficier du soutien à la réécriture du scénario, de présenter une demande écrite après qu'elle soit avisée de la décision de la Commission. Cette demande de soutien doit comporter les documents suivants :

- La demande de soutien respectant le modèle proposé par le CCM et signé par le représentant légal de la société de production ;

- La présentation en douze (12) copies du scénario en vingt pages avec ou sans dialogue ;

- Un accord de principe du scénariste pour passer son projet à l'écran par la société de production après réécriture du scénario.

Dans tous les cas, le bénéfice du soutien pour l'écriture ou la réécriture du scénario ne donne pas droit obligatoirement au soutien avant production du film qui sera réalisé à partir de ce scénario.

Article 7 : Conditions et critères d'octroi du soutien

En application des dispositions de l'article premier de l'arrêté N° 2.12.325 cité ci-dessus, la Commission du fonds d'aide, dans son choix des projets de films, doit respecter les critères suivants tout en veillant au respect de la liberté de création et d'expression des cinéastes et en tenant compte des objectifs cadrant le soutien :

1- Le scénario,

2- La compétence du réalisateur,

3- La compétence du producteur,

4- La capacité financière et structurelle de la société de production,

5- Le coût estimatif présenté par la société et préparé par le producteur ou le directeur de production.

Pour l'évaluation du scénario, la Commission du fonds d'aide doit s'appuyer sur un ensemble de critères dont :

1- L'importance du sujet et le sérieux de l'idée et de la thèse ;

2- La cohésion c'est-à-dire la cohésion de l'histoire et du récit et la succession des scènes et des images et la cohésion des personnages, du dialogue et du découpage ;

3- Le découpage qui signifie un découpage suffisant du scénario proposé pour le rapprocher davantage du produit final ;

4- Le respect des principes de la construction dramatique et son adaptation à la langue cinématographique, notamment avec ce qui permet d'atteindre la logique interne avec laquelle s'organise le récit tout en prêtant une attention particulière à la langue de l'image par rapport à la langue parlée ;

5- la construction maîtrisée des personnages au niveau psychologique et comportementale, la façon de vivre, la pensée et dans les relations qui existent entre eux ;

6- le dialogue qui doit représenter la réalité, être véridique, tiré de la réalité, cohérent et en harmonie avec la conscience du personnage et avec son niveau social et culturel ;

7- L'enchaînement du récit filmique et son ajustement au rythme du film et la correspondance des différents choix techniques et esthétiques pour la cohésion du récit tout en mettant en apparence l'angle de vision et l'angle de l'audience dans l'écriture du récit ;

8- L'ajustement et l'emploi des éléments temporels et spatiaux de manière à les rendre essentiels dans la construction dramatique ;

9- La proximité qui est considérée comme un facteur essentiel pour attirer l'attention du public ;

10- L'ajout de choses nouvelles au niveau de l'écriture, du récit et de l'imaginaire ;

11- Le respect de l'identité qualitative du film et son appartenance à un type de cinéma donné.

La Commission indiquée en article 14 ci-dessous donne une importance particulière aux premières œuvres qui correspondent au premier et second film du même réalisateur et cela pour encourager la diversification et le renouvellement des compétences créatives.

Tout en ne sélectionnant que les projets réalisables financièrement et non menacés par un déficit de trésorerie, la Commission porte une attention particulière aux projets qui font ressortir, à travers l'image, les différentes facettes de la vie sociale au Maroc, présente ou passée, au niveau de la vie quotidienne ou de l'histoire et au niveau de l'environnement, des coutumes, des traditions et des valeurs.

Elle porte aussi une attention particulière aux projets qui visent à habiliter et à renforcer les expressions culturelles régionales et locales au niveau de la créativité cinématographique, à faire ressortir la diversité régionale et géographique, à renforcer la préoccupation sur les problèmes de société, à valoriser les constituants et éléments de l'identité marocaine et à promouvoir le rayonnement de la civilisation, la culture et l'histoire du Maroc.

Chapitre III : Montants du soutien

Article 8 : Soutien des projets de films avant production

Le montant du soutien apporté aux projets avant production des longs métrages fiction, des courts métrages et des longs métrages documentaires est fixé aux deux tiers (2/3) du budget évalué par la Commission du fonds d'aide dans la limite de dix millions de dirhams (10 000 000) pour les longs métrages fiction, de deux cents mille dirhams (200 000) pour les courts métrages et d'un million de dirhams (1 000 000) pour les longs métrages documentaires.

Dans tous les cas, le montant du soutien ne doit pas dépasser les deux tiers (2/3) du coût final vérifié par le CCM et approuvé par la Commission du fonds d'aide au moment d'étude préalable au versement de la quatrième tranche.

Les dépenses, prises en considération dans le calcul du coût final du film, doivent être conformes à ce qui est décrit dans le cahier des charges et dans l'Accord type signé entre la société de production et le CCM.

Le tiers (1/3) restant représente l'apport de la société de production. Cet apport peut comprendre ce qui suit :

- La vente des droits télévisuels,
- Les parts de coproduction,
- Divers sortes de soutien et de participations,
- La sponsorisation et les dons.

La société bénéficiaire du soutien ne peut prétendre à la quatrième tranche que si elle présente les documents justifiant sa part de participation dans le budget du film soutenu.

Dans le cas où cette société ne le fait pas, elle ne peut pas présenter un nouveau projet pour bénéficier de l'aide tant qu'elle n'a pas régularisé ses dettes relatives à son film précédent et tant qu'elle n'a pas fournis les pièces justificatives correspondantes.

En application des dispositions de l'article 11 du décret N° 2.12.325 cité ci-dessus, une vérification de la tenue de la réalisation du projet et un contrôle des engagements de la société bénéficiaire peut se faire par des auditeurs de l'Inspection générale des finances rattachée au Ministère chargé des finances et cela après versement de la quatrième tranche du soutien.

Article 9 : Soutien du film après production

Le soutien après production, aux longs métrages de fiction, aux courts métrages et aux longs métrages documentaires, ne doit pas dépasser les deux tiers (2/3) du coût final du film dans la limite de dix millions de dirhams (10 000 000) pour les longs métrages fiction, de deux cents mille dirhams (200 000) pour les courts métrages et d'un million de dirhams (1 000 000) pour les longs métrages documentaires.

Les dépenses, prises en considération dans le calcul du coût final du film, doivent être conformes à ce qui est décrit dans le cahier des charges et dans l'Accord type signé entre la société de production et le CCM.

Article 10 : Soutien à l'écriture et la réécriture du scénario

S'il s'avère, pour un projet de long métrage fiction candidat au fonds d'aide, que son scénario doit être réécrit, il est possible que la Commission du fonds d'aide décide de lui octroyer une aide pour la réécriture du scénario.

La Commission peut également octroyer un soutien pour des projets d'écriture de scénario en se basant sur les conditions artistiques et professionnelles mentionnées dans l'Accord type évoqué dans l'arrêté 2.12.325 cité ci-dessus.

Le montant du soutien octroyé pour l'écriture ou la réécriture du scénario se situe entre quarante mille dirhams (40 000) et cent mille dirhams (100 000).

Chapitre IV : Modalités de versement du montant du soutien

Article 11 : Versement du montant du soutien

Le versement du fonds d'aide se fait en quatre tranches pour les films de longs et courts métrages avant production, en deux tranches pour l'écriture ou réécriture du scénario des longs métrages de fiction et en une seule tranche pour les films après production après leur visionnage par la Commission du fonds d'aide et sa décision de les faire bénéficier de l'aide.

Dans tous les cas, l'opération de versement du montant de l'aide et celle de récupération des quote part des recettes sont régies par un Accord type signé conjointement par le CCM et la partie bénéficiant du soutien.

La société bénéficiaire du soutien est obligée d'ouvrir un compte bancaire spécifique au film dans lequel seront déposées toutes les sommes provenant du fonds d'aide au profit de ce film ainsi que toutes ses recettes et ce jusqu'à la restitution de toute l'avance dont a bénéficié le film.

La société bénéficiaire du soutien avant production est tenue de :

- Présenter, à l'avance, un budget du projet du film ainsi que ses comptes prévisionnels en vue de recevoir la première tranche ;

- Faire en sorte que le film soit conforme aux engagements artistiques et financiers du scénario bénéficiant de l'aide ;

- Faire en sorte que le film soit exploité commercialement dans les salles de cinéma au niveau national.

Dans le cas où la société de production ne respecte ni les dispositions de cet arrêté ni les dispositions du cahier des charges spécifique au soutien à la production cinématographique ni celles de l'Accord type, elle ne peut pas présenter un nouveau projet pour bénéficier de l'aide tant qu'elle n'a pas remboursé les avances du fonds d'aide qu'elle a perçues.

Dans le cas où la Commission du fonds d'aide a constaté, lors du visionnage du film préalable au versement de la quatrième tranche, que ce film ne respecte pas les engagements artistiques et financiers du scénario bénéficiaire du soutien, il est dans ses possibilités de bloquer le versement de la quatrième tranche de manière globale ou partielle.

Dans le cas où l'équipe technique, listée dans le générique du film, ne répond pas aux dispositions de l'article 4 du Dahir N° 1-01-36 du 21 kaada 1421 (15 février 2001) portant promulgation de la loi N° 20-99 relative à l'organisation de l'industrie cinématographique, la Commission est tenue d'en informer le CCM qui prend les mesures nécessaires et en informe le Ministère en charge de la Communication.

S'il est prouvé que la déclaration sur l'honneur est fautive, il sera interdit au concerné de présenter tout projet de film ou tout film après production en vue de bénéficier du soutien du fonds d'aide et cela durant trois années. Le CCM prend les mesures nécessaires pour récupérer le montant des avances que le déclarant a reçu illégalement.

Article 12 : Remboursement du soutien à la production des films

Toute société de production ayant bénéficié du fonds d'aide est obligée de remettre un dossier complet au secrétariat du fonds d'aide sur le coût final du film. Ce coût final comprend les frais de production y compris les frais de publicité et de promotion pour la commercialisation du film au Maroc à conditions que ces frais soient conformes à ce qui est annoncé dans le cahier des charges.

Le secrétariat du fond d'aide examine les pièces justifiant le coût final avant de remettre le coût définitif à la Commission du fonds d'aide. Cette dernière approuve le coût définitif et fixe, sur cette base, le pourcentage qu'il faut rembourser au fonds de promotion du Paysage Audiovisuel National par rapport à toutes les recettes de vente et de commercialisation.

La société de production avise le CCM de toute opération de vente du film et de commercialisation par tout moyen.

La société de production bénéficiaire du soutien rembourse, au profit du fonds de promotion du Paysage Audiovisuel National, la part qui revient à ce fonds à partir de toutes les recettes réalisées par le film et cela jusqu'à remboursement de toute l'avance sur recettes dont le film a bénéficié.

Dans le cas où la société de production ne respecte pas les engagements précités, elle ne peut pas présenter un nouveau projet pour bénéficier de l'aide tant qu'elle n'a pas procédé au remboursement des sommes dues et cela sans préjudice aux dispositions de l'Accord Type qui la lie avec le CCM.

Article 13 : Remboursement du montant du soutien à l'écriture et la réécriture du scénario

La société de production ayant bénéficié d'un soutien à l'écriture ou la réécriture du scénario est tenue de rembourser le montant du soutien dans le cas où elle dépasse les délais contractuels sauf en cas de force majeure justifié légalement. Ce montant est déposé au fonds de promotion du Paysage Audiovisuel National.

Dans le cas où la société de production ne respecte pas les engagements précités, elle ne peut pas présenter un nouveau projet pour bénéficier de l'aide tant qu'elle n'a pas procédé au remboursement des sommes dues et cela sans préjudice aux dispositions de l'Accord type qui la lie avec le CCM.

Chapitre V : Commission du soutien à la production cinématographique

Article 14 : Composition de la Commission

En application des dispositions de l'article 6 du décret N° 2.12.325 cité ci-dessus, la Commission du fonds d'aide à la production cinématographique se compose, en plus de son Président, de onze (11) membres dont quatre (4) membres appartenant au monde de la culture et l'art et ayant un lien étroit avec le secteur du cinéma, trois (3) membres qui ont les compétences nécessaires pour évaluer le budget du film choisis parmi des professionnels et quatre (4) membres représentant le Ministère chargé de la Communication, le Ministère chargé des Finances, le Ministère chargé de la Culture et le CCM.

Article 15 : Règles et méthodes de travail de la Commission

La Commission du fonds d'aide à production cinématographique travaille selon un plan d'action annuel comme cela est mentionné dans l'article 8 du décret N° 2.12.325 cité ci-dessus.

La Commission se réunit, sur convocation de son Président, en trois sessions par an. La première session est consacrée à l'étude des dossiers de demande de soutien déposés avant fin janvier. La deuxième est consacrée à l'étude des dossiers de demande de soutien déposés avant fin mai. La troisième est consacrée à l'étude des dossiers de demande de soutien déposés avant fin septembre.

Pour chaque session, le secrétariat de la Commission se charge d'envoyer une convocation à tous les membres de la Commission accompagnées de l'ordre du jour et cela au plus tard deux semaines avant la date de la réunion.

La Commission ne peut délibérer valablement qu'en présence d'au moins sept (7) membres, parmi eux trois (3) appartenant au monde de la culture et de l'art, deux (2) ayant les compétences nécessaires pour évaluer le budget du film et deux (2) membres parmi les représentants du Ministère chargé de la Communication, du Ministère chargé des Finances, du Ministère chargé de la Culture et du CCM.

Les décisions sont prises à la majorité des voix. En cas d'égalité des voix celle du Président est prépondérante. Ces décisions sont définitives tout en respectant les dispositions de l'article 24.

Les discussions de la Commission ne sont pas publiques mais réservées exclusivement aux membres. Le Président peut inviter, à une réunion de la Commission, un des membres du Secrétariat de la Commission si cela est nécessaire.

Les débats et décisions de la Commission du soutien sont inscrits dans un registre, dédié aux Procès-Verbaux des réunions, et signés par les membres présents.

La Commission avise, par écrit, les postulants et cela dans un délai ne dépassant pas dix jours après la date de la décision. En cas de refus, la décision doit être justifiée.

Avant fin septembre, la Commission présente, au Ministre en charge de la Communication, le bilan annuel de ses activités de l'an passé comprenant ses remarques et suggestions permettant de développer ses prestations.

La Commission est chargée de ce qui suit :

- Étude et visionnage des films candidats au soutien après production et sélection des favoris ;
- Examen, étude et validation du coût définitif des films candidats au soutien après production et fixation du montant du soutien destiné à chacun de ces films ;
- Étude des projets de films candidats au soutien et sélection des favoris au soutien ou à la réécriture du scénario ;
- Examen et étude du budget présenté par la société de production pour les projets de films en vue de fixer le budget évalué par la Commission ;
- Invitation du producteur ou réalisateur pour présenter son projet de film et le débattre devant la Commission ;
- Arrêt de la liste définitive des projets de films acceptés dont il est convenu de leur accorder un soutien dont le montant est fixé au deux tiers du budget estimé par la Commission ;
- Examen, étude et validation des dépenses définitives des projets de films avant le déblocage de la quatrième tranche ;
- Arrêt de la liste définitive des projets de films dont la Commission propose la réécriture de leurs scénarii et fixation du montant du soutien correspondant ;
- Étude des projets d'écriture de scénario candidats au soutien et sélection des favoris au soutien et fixation du montant du soutien pour chacun de ces projets.

À chaque session, la Commission donne la priorité, dans l'octroi de l'aide, aux films après production et cela en commençant par les visionner, les étudier et fixer le montant de l'aide pour chacun d'eux. Ce montant sera déduit du montant global réservé à chaque session avant de passer aux autres demandes de soutien.

Les règles et méthodes particulières de travail de la Commission sont fixées dans un règlement intérieur approuvé par le Ministère chargé de la communication. Ce règlement intérieur définit le fonctionnement de la Commission, sa relation avec les sociétés de production demandant le soutien et le code de conduite de ses membres qui comprend surtout ce qui suit :

- Un travail pour l'intérêt public dans toutes les circonstances ;
- Une connaissance, pour chaque membre, de tous ses droits et obligations dans le cadre des tâches confiées à la Commission ;
- L'exercice, pour tout membre, de ses responsabilités avec neutralité, rigueur, indépendance, engagement et professionnalisme ;
- L'impartialité de chaque membre, dans toutes les circonstances, dans son jugement, ses décisions et son travail ainsi que son refus d'être influencé par tout ce qui sort de l'intérêt public qu'il doit défendre. Ce membre doit aussi prévenir les autres membres de tout ce dont il est informé et qui peut nuire au travail de la Commission. Il doit aussi exprimer, de manière claire, ses interrogations, ses idées et le fondé de ses positions et en cas de toute opposition, ses positions seront reportées de manière claire dans le procès-verbal de la réunion ;
- Le devoir d'éviter tout avantage concurrentiel, de la part d'un membre, entre ses intérêts moraux et financiers et le travail de la Commission. Ce membre informe les autres membres de la Commission de tout

avantage concurrentiel dont il peut bénéficier et en cas de l'impossibilité, pour lui, d'éviter cet avantage, il ne doit participer ni aux discussions ni à aucune décision concernant le sujet ;

- L'abstention, pour un membre de la Commission, à présenter pendant son mandat une demande pour bénéficier du soutien à la production cinématographique ;

- L'abstention, pour un membre, à prendre toute position en public à propos des projets présentés à la Commission ou des projets déjà tranchés, avec l'obligation de garder le secret professionnel à propos des faits et des informations auxquels il a accès pendant son mandat ;

- L'interdiction de faire une déclaration ou prendre une initiative qui peut nuire au travail de la Commission tout en étant de bonne foi dans toutes circonstances et s'engager personnellement à respecter la totale confidentialité des informations reçues, des discussions auxquelles il a participé et des décisions prises. Le membre ne doit pas utiliser ces informations à son profit ou au profit d'autrui ;

- L'engagement du membre à consacrer le temps et l'intérêt nécessaires pour exercer son travail ;

- La participation à la consolidation du caractère collectif et l'efficacité du travail de la Commission.

L'élaboration des recommandations qui permettent d'améliorer les méthodes de travail de la Commission surtout à l'occasion de l'évaluation des travaux de la Commission avec l'acceptation du membre d'évaluer son travail au sein de la Commission.

Article 16 : Secrétariat de la Commission du soutien à la production cinématographique

Le Secrétariat de la Commission du fonds d'aide à la production cinématographique est désigné par le Directeur du CCM.

Il est chargé de :

- Réceptionner les dossiers des projets de films, les films et les projets d'écriture du scénario candidats pour bénéficier du soutien ;

- Vérifier que les dossiers répondent à toutes les conditions ;

- Contrôler le début de tournage de tout projet ayant bénéficié du soutien et suivre le respect de ses délais de production prévus pour en informer la Commission par un rapport sur l'avancement des travaux soutenus ;

- Présenter, à la Commission, toutes les informations et les documents demandés par ses membres ;

- Remettre à la Commission, au début de chaque session, un rapport détaillé sur l'état d'avancement des projets ayant bénéficié de l'aide.

Le secrétariat mène la mission indiquée ci-dessus sous la supervision du Président de la Commission du fonds d'aide

Chapitre VI : Instruments de suivi du soutien à la production cinématographique

Article 17 : Délais de production

La société, dont le projet a bénéficié du fonds d'aide, est obligée de respecter les délais maximums comme cela est stipulé dans l'Accord, signé conjointement par le CCM et la société de production, cité dans l'arrêté N° 2.12.325 évoqué plus haut et approuvé par le Conseil d'Administration du CCM.

Le délai maximum pour débiter le tournage ne doit pas dépasser dix-huit (18) mois pour les longs métrages et douze (12) mois pour les courts métrages à compter de la date de notification de l'octroi de l'avance sur recettes.

En cas de dépassement des délais cités, sauf cas de force majeure justifié et accepté par écrit de la part de la Commission, les tranches restantes du fonds d'aide sont bloquées et il est demandé au bénéficiaire de

restituer les premières tranches en les virant au compte du fonds de promotion du paysage audiovisuel national.

Après la date de début de tournage, la société de production dispose d'un délai maximum de douze (12) mois pour les longs métrages et de six (6) mois pour les courts métrages pour remettre une copie du film. Cette copie peut être en 35mm ou en DCP ou dans tout autre support destiné aux salles de cinéma.

En cas de dépassement de ces délais, sauf cas de force majeure justifiée et acceptée par écrit de la part de la Commission, le producteur perd systématiquement le bénéfice des tranches restantes de l'avance sur recettes. Dans ce cas, il est obligé d'achever son film sur ses fonds propres. En outre, il se verra interdit de déposer tout nouveau projet de film tant qu'il ne termine pas le film en question.

La société de production dispose d'un délai maximum de six (6) mois pour présenter un projet de film sur la base du scénario ayant bénéficié d'une participation financière à l'écriture ou la réécriture à compter de la date de l'avis d'octroi de cette participation.

Article 18 : Distribution des films soutenus

Toute société de production, ayant bénéficié du fonds d'aide avant ou après production pour un long métrage, est tenue de sortir commercialement son film dans les salles de cinéma au Maroc dans un délai maximum de six (6) mois à compter de la date de son visionnage et de son acceptation par la Commission du fonds d'aide.

En cas de dépassement de ce délai, sauf cas de force majeure justifié et accepté par écrit de la part de la Commission, la société ne peut pas présenter un nouveau projet de film qu'après deux années de la date de visionnage et d'acceptation par la Commission du fonds d'aide du film soutenu.

Dans le cas où le film bénéficiant du fonds d'aide n'est pas sorti commercialement dans plus de deux régions du Royaume, la société qui l'a produit ne peut présenter aucun nouveau projet de film tant que cette exploitation commerciale ne soit achevée.

Toute société de production, ayant bénéficié du fonds d'aide avant ou après production pour un long métrage, est tenue de commercialiser son film dans des supports numériques dans un délai maximum de douze (12) mois à compter de la date de sa sortie en salles de cinéma.

Article 19 : Cession des droits d'exploitation du film soutenu

Il est interdit, pour toute société d'exploitation ayant bénéficié du soutien, de :

- Céder les droits de diffusion du film à la télévision avant six (6) mois de sa sortie en salles de cinéma ;
- Céder les droits de diffusion du film à la télévision pour une période dépassant cinq (5) ans.

La société de production, qui ne respecte pas cet engagement, se voit privée de tout nouveau soutien tant qu'elle n'a pas restitué le montant octroyé de l'aide.

Article 20 : Exploitation culturelle du film soutenu

Les droits d'exploitation culturelle, de chaque film ayant bénéficié du fonds d'aide, appartiennent au CCM pour une durée illimitée.

Cependant, le CCM ne peut utiliser ces droits qu'après deux années à compter de la première sortie commerciale du film.

Les droits d'exploitation culturelle signifient les droits de projection, à but non commercial, dans les salles de cinéma au Maroc ou dans les manifestations culturelles marocaines organisées à l'étranger et cela en utilisant tous supports sauf la diffusion télévisuelle.

Toute société de production, ayant bénéficié du fonds d'aide, est tenue de remettre, aux archives du CCM, une copie du film bénéficiant du fonds d'aide sous forme de copie en 35mm ou en DCP ou dans tout autre support destiné aux salles de cinéma.

Article 21 : Report de délai

Pour toute demande de report de délai, la société de production, ayant bénéficié du soutien, doit en aviser par écrit le Président de la Commission en précisant les raisons du dépassement des délais fixés dans le présent arrêté comme il doit en aviser le CCM aussi par écrit.

Dans le cas où le dépassement des délais n'est pas justifié et non accepté sur décision écrite de la Commission, la société de production, ayant bénéficié du soutien, perd automatiquement le bénéfice du versement de la tranche ou des tranches restantes.

Article 22 : Désistement au profit d'une autre société

Lorsqu'une société de production se désiste au profit d'une autre société pour un projet de film ayant été retenu pour le soutien ou ayant déjà bénéficié de la première tranche, elle doit faire une demande au CCM justifiant les raisons de ce désistement. Le CCM se réserve le droit d'accepter ou non cette demande.

La société ayant accepté de produire le film objet du désistement, doit remplir les conditions prévues à l'article 3 ci-dessus et s'engager à produire le film en conservant le même scénario et le même réalisateur et à exprimer par écrit son accord pour le montant du soutien déjà fixé par la Commission.

Article 23 : Arrêt de production

Lorsque la production d'un film, ayant bénéficié du soutien du fonds d'aide, est interrompue pour cas de force majeure dûment justifié et approuvé par la Commission du Fonds d'Aide, le producteur et le réalisateur du film gardent le droit de proposer un autre projet pour bénéficier du soutien.

Si cette interruption n'est pas signalée ou que les raisons invoquées ne sont pas fondées et non acceptées par la Commission, il ne sera possible, pour la société concernée, de faire une autre demande de soutien que si elle restitue la totalité du montant du soutien.

Chapitre VII : Dispositions finales

Article 24 : Dispositions générales

Un projet de film ou un film après production ne peut bénéficier plus d'une fois du soutien du fonds d'aide.

Toute société de production ayant bénéficié successivement de deux (2) avances avant production pour deux (2) projets de long métrage sans en réaliser aucun dans un délai de dix-huit (18) mois, ne peut prétendre au soutien d'un autre film avant production.

Toute société candidate à l'avance sur recettes peut déposer en même temps plusieurs projets de production de films, à condition qu'il y ait un réalisateur différent pour chacun de ces projets et que ce réalisateur ne soit concerné par aucun autre projet candidat au soutien ou par un projet ayant déjà bénéficié d'un soutien sans qu'il soit encore présenté à la Commission ni en copie 35 mm, ni en DCP, ni dans un autre support destiné aux salles.

Dans le cas où la société de production se voit refuser un soutien, pour son projet de film ou pour son film après production, pour des raisons liées à la limitation du budget de la session, elle peut demander à la Commission de reconsidérer sa requête dans une session suivante.

Mais si la demande de soutien, pour un projet de film avant production, est refusée pour un motif se rapportant aux critères cités dans l'article 7 ci-dessus, il est possible pour la société concernée de déposer une autre demande apportant les modifications nécessaires conformément à la procédure et respectant les conditions citées dans les articles 3, 4 et 6 ci-dessus.

Article 25 : Garanties

Le CCM peut exercer, par voie de justice, son droit de rétention, au Maroc ou à l'Étranger, de la copie négative d'un long métrage fiction, ou d'un court métrage ou d'un documentaire long si le producteur n'a pas respecté ses engagements envers le fonds d'aide et en particulier s'il ne rembourse pas la quote-part provenant de l'exploitation du film.

Article 26 :

Cet Arrêté Conjoint sera publié au Bulletin Officiel.

Fait à Rabat, le 2 Doulkeada 1433 (19 septembre 2012).

Le Ministre de la Communication, Porte-parole du Gouvernement

Signé : Mustapha Khalfi

Le Ministre délégué auprès du Ministre de l'économie et des finances chargé du budget

Signé : Driss Azami El Idrissi

Annexe 20 : loi N°98-037/Régissant l'industrie cinématographique au Mali.

L'Assemblée Nationale a délibéré et adopté en séance du 11 juin 1998 ;

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

TITRE I : ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

CHAPITRE I : DISPOSITIONS GÉNÉRALES

SECTION I : Champ d'Application et Réglementation des Activités Cinématographiques.

ARTICLE 1ER : Les activités cinématographiques recouvrent les quatre domaines suivants :

- la Production ;
- la Distribution ;
- l'Exploitation ;
- les Entreprises techniques du cinéma.

ARTICLE 2 : Toute personne physique ou morale exerçant une des professions citées ci-dessous ne peut exercer son activité que si elle est titulaire d'une autorisation d'exercice délivrée par l'autorité chargée du guichet unique.

Il s'agit de :

- Producteurs de films ;
- Importateurs de films cinématographiques ;
- Importateurs-distributeurs des supports enregistrés ;
- Distributeurs de films cinématographiques ;
- Exploitants de salles de spectacles cinématographiques de toutes catégories ;
- Exploitants de cinéma ambulant ;
- Exploitants de vidéoclubs ;
- Entrepreneurs des industries techniques : studios, laboratoires, auditorium ;
- Fabricants de matériels et de fournitures cinématographiques.

ARTICLE 3 : L'autorisation d'exercice donne lieu au paiement d'un droit d'établissement au profit du fonds de promotion et d'extension des activités cinématographiques.

ARTICLE 4 : Les modalités de retrait de l'autorisation d'exercice sont fixés par arrêté conjoint du ministre chargé du Cinéma et du ministre chargé du Guichet unique.

ARTICLE 5 : Tout professionnel de l'industrie cinématographique visé à l'article 6 ci-dessous doit être titulaire d'une carte professionnelle.

La liste annuelle de ces professionnels, les critères de qualification et les conditions de délivrance de la carte professionnelle sont déterminés par arrêté du ministre chargé du Cinéma sur proposition du Directeur Général du Centre National de Production Cinématographique.

La carte professionnelle est délivrée par le Directeur Général du Centre National de Production Cinématographique.

SECTION 2 : Définition des Professions de la Production Cinématographique

ARTICLE 6 : La production cinématographique comporte les spécialités suivantes :

LE RÉALISATEUR est le maître d'œuvre du film. Il a la responsabilité des prises de vues, du son, du montage et de la sonorisation du film, cela conformément au découpage technique et au plan de travail établi de commun accord entre le producteur et lui-même ;

LE PREMIER ASSISTANT RÉALISATEUR seconde le réalisateur dans la préparation et la réalisation artistique du film. Il dépend du réalisateur ;

LE SECRÉTAIRE DE PLATEAU OU SCRIPT est un auxiliaire du réalisateur et du Directeur de production ; il veille à la continuité du film, établit pour tout ce qui concerne le travail exécuté sur le plateau, les rapports journaliers, artistiques et administratifs ;

LE DIRECTEUR DE PRODUCTION est délégué du producteur ; il procède à la préparation et à l'exécution du film. Il assume la Direction Générale du travail ;

LE RÉGISSEUR GENERAL est le collaborateur direct du directeur de production. Il procède au dépouillement du découpage ; il collabore également à l'établissement du plan de travail et est responsable de la bonne marche des services de régie pendant le tournage en accord entre le réalisateur du film ou son assistant

LE SECRÉTAIRE DE PRODUCTION est le secrétaire du directeur de production et du régisseur général ; il collabore éventuellement au découpage. Il est chargé de toute la correspondance de la production et de tous les travaux du secrétariat ;

LE DIRECTEUR DE LA PHOTOCOPIE a la responsabilité de la qualité des prises de vues, de la photographie, tant en studio qu'en extérieur. Il est chargé de l'éclairage des décors, du cadrage et de la composition des images suivant les directives du réalisateur et conformément au découpage technique. En outre il est chargé de la surveillance du développement et du tirage, y compris la copie standard de présentation ;

LE CADREUR OU CAMERAMAN a la responsabilité du cadrage, de l'image et de l'harmonie des mouvements d'appareil de prise de vues, suivant les directives du réalisateur et sous le contrôle du Directeur de la photographie ;

LE PREMIER ASSISTANT OPERATEUR a la responsabilité de la mise au point de l'objectif en fonction du département des sujets et de la caméra pour les plans du film. Il réceptionne et vérifie les appareils de prise de vues et leurs accessoires avant le tournage et veille à leur bon fonctionnement pendant toute la durée du film ;

LE CHEF DÉCORATEUR est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur, de l'exécution des décors en respectant le plan de travail. L'exécution en est assurée sous sa responsabilité et avec l'aide de collaborateurs qu'il aura choisis, toujours en accord avec le producteur et le réalisateur ;

LE PREMIER ASSISTANT DÉCORATEUR seconde le chef décorateur et s'occupe particulièrement, sous ses directives, de la partie technique du décor. Il doit pouvoir remplacer le chef décorateur en cas d'absence temporaire. Il s'occupe de la mise au point des plans d'exécution et de la construction des éléments dans les différents ateliers sous la direction du chef décorateur ;

L'ENSEMBLIER est l'assistant du chef décorateur, chargé sur les directives de ce dernier, de rechercher et de choisir les meubles et les objets d'art nécessaires à l'installation des décors ; d'en assurer la livraison et de procéder à leur mise en place sur le décor ;

LE RÉGISSEUR D'EXTÉRIEUR est chargé de la recherche et de la restitution aux fournisseurs de tous les accessoires non décoratifs animaux, voitures, matériels électroniques, etc..., nécessaires à la réalisation du film. Il peut arrêter et exécuter toutes dépenses à son poste sous le contrôle du directeur de production. Il est éventuellement l'adjoint de l'ensemblier ;

LE CRÉATEUR DE COSTUMES est chargé par le producteur, en accord avec le réalisateur, de la création et de la recherche de tous les costumes à partir du casting et du dépouillement ; L'exécution en est assurée sous sa responsabilité et avec l'aide de collaborateurs qu'il aura choisis, toujours en accord avec le producteur et le réalisateur ;

LE CHEF OPERATEUR DU SON est le responsable de la qualité technique et artistique des enregistrements sonores relatifs à un film en studio ou en extérieur ;

L'ASSISTANT DU SON est le collaborateur direct du chef opérateur de son. Il doit être capable d'assurer le fonctionnement de l'enregistrement sonore et le placement des microphones ;

LE CHEF MONTEUR est un collaborateur de création qui procède dans l'esprit du scénario à l'assemblage artistique et technique des images sous la direction du réalisateur ; il donne au film son rythme et monte la partition musicale et les effets sonores ;

L'ASSISTANT MONTEUR est chargé des travaux préparatoires et consécutifs au montage ; il effectue la synchronisation, le repérage, le classement des rushes, etc.. ;

LE CHEF MAQUILLEUR assure le maquillage de composition selon les besoins du film ;

LE CHEF MAQUILLEUR assure le maquillage de composition selon les besoins du film ;

LE CHEF MACHINISTE est chargé du travail de manutention et de fonctionnement des machines utilisées pour le tournage tels que Dolly, grues, traveling, etc.. ;

LE CHEF ÉLECTRICIEN travaille sous la responsabilité du directeur de la photographie. Il est chargé du branchement et de la conduite de l'énergie électrique depuis la source jusqu'au plateau de tournage. Il installe le matériel d'éclairage et assure sa gestion.

CHAPITRE II : DISPOSITIONS PARTICULIÈRES

SECTION 1 : Production de Films Cinématographiques

ARTICLE 7 : Est producteur de films cinématographiques toute personne ou groupe de personnes, collectivité ou entreprise, publique ou privée, qui finance entièrement la production d'un film long ou court métrage ou qui assure l'intégralité des risques financiers.

ARTICLE 8 : Est considéré comme film de long métrage :

- tout film de format 35 mm qui a une longueur égale ou supérieure à 1000 mètres, soit une heure de projection ;

- tout film de format 16 mm qui a une longueur égale ou supérieure à 680 mètres, soit une heure de projection ;

- tout support enregistré ou autres dérivés connus ou à venir d'une heure de production.

ARTICLE 9 : Est considéré comme film de court métrage tout film de format 16 ou 35 mm support enregistré ou autres dérivés connus ou à venir d'une durée inférieure à une heure de production.

ARTICLE 10 : Tout producteur malien de films, agréé, ou tout producteur étranger ayant reçu une autorisation spéciale pour réaliser une production cinématographique au Mali, doit sauf dérogation, tenir compte dans la composition de son équipe technique, du quota minimum de quatre techniciens nationaux titulaires pour les films de long métrage artistiques.

Dans les cas de coproduction les dispositions du titre III sont applicables.

SECTION 2 : Importation, Distribution de Films Cinématographiques

ARTICLE 11 : L'importation et la distribution de films cinématographiques restent subordonnées au visa d'entrée délivrée par le ministre chargé du Commerce.

ARTICLE 12 : L'importateur de films cinématographiques est soumise à la réglementation économique et commerciale en matière d'importation.

ARTICLE 13 : L'importateur est soumis aux contrôles par jour des services des impôts et du Centre National de Production Cinématographique.

ARTICLE 14 : Le distributeur est la personne physique ou morale qui assure la distribution commerciale de films auprès d'exploitants de salles cinématographiques.

ARTICLE 15 : Le distributeur a pour rôle :

- de proposer aux exploitants de salles de cinéma agréés des films dont ils ont acquis les droits de distributions et d'exploitations.

- d'assurer au besoin le tirage des copies d'exploitation des films dont ils ont acquis les droits et la confection du matériel publicitaire à l'usage des exploitants et du public.

ARTICLE 16 : Les distributeurs et les exploitants d'une part, les producteurs d'autre part, sont liés par des contrats qui définissent leur rapport ainsi que le pourcentage des recettes des films revenant à chacune des parties contractantes.

ARTICLE 17 : La répartition des recettes entre les exploitants et le distributeur est déterminée par un pourcentage des recettes revenant à chacun d'eux et défini dans un contrat de location de films.

ARTICLE 18 : Les distributeurs au Mali doivent :

- distribuer des films à tous les exploitants de salles de cinéma et tous les exploitants de cinéma ambulant ;

- distribuer en tenant compte du quota imposé, les films de production nationale et les films des pays africains avec lesquels le Mali pratique le principe de la réciprocité ;

- communiquer régulièrement au Centre National de Production Cinématographique le portefeuille de films acquis pour distribution et une copie de bordereau de recettes réalisées au cours de chaque trimestre ;

- inscrire au registre public de la cinématographie tous les contrats et les conventions les liant aux producteurs et exploitants de films cinématographiques ;

- s'acquitter régulièrement de toutes les taxes sur la distribution de films cinématographiques ;

- tenir une comptabilité régulière ;

- éviter de distribuer tout film entré frauduleusement au Mali.

Ils sont tenus :

- de verser régulièrement aux producteurs et aux réalisateurs les parts de recettes qui leur reviennent ;

- de faire, par jour, à l'attention du Centre National de Production Cinématographique le point de la distribution et de l'exploitation des films nationaux ;

- de soutenir la production de films de longs métrages maliens par des participations directes sous forme d'à valoir à titre de distributeur ou de co-distributeur ou de coproducteur ;

- de soumettre à la Commission Nationale de visa cinématographique toute œuvre qu'ils acquièrent.

SECTION 3 : Importations - Distribution de Supports Enregistrés

ARTICLE 19 : Est considéré comme importateur - distributeur de supports enregistrés toute personnes physique ou morale qui importe sur le territoire malien des cassettes, bandes ou disques vidéo et assure leur promotion et distribution commerciales auprès des exploitants de vidéoclubs et auprès des consommateurs.

ARTICLE 20 : L'importation, la commercialisation et la distribution sous quelque forme que ce soit de tout support

enregistré permettant la production des images et du son en télévision font l'objet d'une autorisation préalable d'exercice de la profession d'importateur - distributeur de supports enregistrés.

Il s'agit des bandes, cassettes ou disques vidéo enregistrés ou tout autre procédé.

ARTICLE 21 : Les bandes, cassettes ou disques vidéo n'ayant pas obtenu de visa du ministère chargé du Commerce et de la Commission Nationale de Visa Cinématographique ne peuvent être distribués ou exploités en République du Mali.

ARTICLE 22 : Les importateurs - distributeurs de supports enregistrés sont tenus d'indiquer aux exploitants de vidéo clubs et aux consommateurs les numéros des visas du matériel qu'ils commercialisent.

ARTICLE 23 : Toute entrée frauduleuse d'un support enregistré destiné à la commercialisation fait l'objet d'une saisie de la part des agents compétents de la Douane et des Affaires Économiques.

ARTICLE 24 : Lorsque les supports enregistrés reproduisent des films pour lesquels un distributeur malien a acquis les droits de distribution et d'exploitation, un délai de vingt-quatre mois au moins doit être observé entre la première sortie en salle des films concernés et la délivrance du visa de la Commission Nationale de Visa Cinématographique.

ARTICLE 25 : Les agents dûment mandatés du Centre National de Production Cinématographique peuvent effectuer des contrôles périodiques ou inopinés dans les établissements d'importation - distribution de supports enregistrés.

- distribuer des supports enregistrés dont il a acquis les droits d'exploitation commerciale ;
- s'acquitter des taxes ;
- tenir une comptabilité régulière ;
- tenir à jour un livre de caisse ;
- tenir à jour un registre de réception des supports enregistrés.

SECTION 4 : Exploitation de salles de spectacles Cinématographiques

ARTICLE 27 : Est considéré comme exploitants de salles de cinéma au Mali, toute personne qui exerce en son propre nom ou pour le compte d'une société, les activités ci-après :

- gestion et entretien d'une salle et cinéma ;
- location de films cinématographiques auprès des importateurs et distributeurs agréés de films ;
- projection commerciale des films dans une salle de cinéma agréée conformément à la réglementation en vigueur.

ARTICLE 28 : Un exploitant peut gérer une ou plusieurs salles de cinéma à la fois. Il a la qualité de commerçant ou d'opérateur économique.

ARTICLE 29 : Aucun exploitant agréé ne peut projeter dans une salle de cinéma un film qui n'a pas obtenu un visa cinématographique.

ARTICLE 30 : L'autorisation d'exercice de la profession d'exploitant doit accompagner toute demande d'ouverture de salle de spectacle cinématographique adressée à l'autorité administrative compétente.

ARTICLE 31 : Toute salle de cinéma en exploitation est soumise aux contrôles techniques périodiques des agents dûment mandatés du Centre National de Production Cinématographique et des membres de la Commission Nationale de Visa Cinématographique.

SECTION 5 : Exploitation de Cinéma Ambulant

ARTICLE 32 : Est exploitant de cinéma ambulant toute personne qui gère et entretient sur le territoire du Mali un cinéma ambulant avec des films loués auprès des distributeurs agréés ou acquis sur contrat auprès des services publics aux fins éducatives ou de sensibilisation.

ARTICLE 33 : L'exploitant de cinéma ambulant doit satisfaire les obligations complémentaires suivantes :

- disposer d'un projecteur 35 mm ou 16 mm ;
- aviser l'autorité administrative locale.

ARTICLE 34 : Un exploitant agréé peut gérer un ou plusieurs cinémas ambulants, et exercer son activité dans une ou plusieurs localités.

Dans toute localité où fonctionne une salle de cinéma, l'exploitant ambulant ne peut s'installer qu'à une distance minimale de mille mètres à la ronde.

ARTICLE 35 : Tout exploitant de cinéma ambulant doit se conformer aux obligations et à la réglementation professionnelle appliquée aux gérants des salles de cinéma notamment en ce qui concerne le quota de projection de films maliens et africains, la tenue d'une comptabilité régulière, l'envoi au Centre Nationale Production Cinématographique des bulletins hebdomadaires d'exploitation de films maliens et africains.

ARTICLE 36 : Tout exploitant de cinéma est soumis aux contrôles techniques périodiques et inopinés des agents dûment mandatés du Centre National de Production Cinématographique et des membres de la Commission Nationale de visa cinématographique.

SECTION 6 : Industries Techniques du Cinéma

ARTICLE 37 : Les industries techniques du cinéma sont les entreprises qui contribuent à l'activité de production, de distribution et d'exploitation.

Il s'agit notamment des laboratoires de tirage de copies, de studios, des auditoriums et des entreprises de fabrication ou de prestation de matériels et d'équipements nécessaires à l'activité cinématographique.

ARTICLE 38 : Le dossier de demande d'agrément de la profession d'entrepreneur des industries techniques du cinéma est établi en trois exemplaires et déposé au guichet unique.

Il doit comporter :

- une demande timbrée ;
- un avant-projet comprenant ;
- un plan de masse ;
- une esquisse architecturale ;
- un schéma fonctionnel ;
- les devis sommaires descriptifs et estimatifs ;
- le nombre d'emplois à créer.

ARTICLE 39 : L'agrément est accordé uniquement pour les investissements objet de la demande, et la mise en chantier reste conditionnée à l'obtention d'une autorisation de construire.

Toute entreprise agréée du cinéma est assujettie au code du commerce.

SECTION 7 : Passage obligatoire des films maliens et africains dans les salles de cinéma

ARTICLE 40 : Il est institué sur toute l'étendue du territoire malien un quota de passage obligatoire des films maliens. Cette mesure s'applique également aux films de pays africains ayant conclu avec le Mali des accords de réciprocité.

Ce quota est fixé par arrêté du ministre chargé du Cinéma.

Le contrôle du respect du quota est effectué par les agents dûment mandatés du Centre National de Production Cinématographique.

SECTION 8 : Passage obligatoire des films de court métrage dans les salles de cinéma

ARTICLE 41 : Le passage des films de court métrage dans le programme des salles de spectacles cinématographiques est obligatoire sur toute l'étendue du territoire du Mali.

ARTICLE 42 : Le programme constitue l'ensemble des films projetés au cours d'une même séance.

ARTICLE 43 : Tout programme comporte deux parties ; un film de long métrage précédé d'un film de court métrage malien ou non. Le film de court métrage peut être soit un film documentaire, d'actualité ou de fiction, soit un film publicitaire.

ARTICLE 44 : Lorsque le film principal a une durée égale ou supérieure à deux heures, il constitue le programme et il n'est plus fait obligation de le précéder d'un court métrage.

CHAPITRE III : REGISTRE PUBLIC DE LA CINÉMATOGRAPHIE

ARTICLE 45 : Il est tenu au Centre National de Production Cinématographique un registre public de la cinématographie destiné à assurer la publicité des contrats, conventions et actes intervenus à l'occasion de la production, de la distribution et de l'exploitation des films cinématographiques produits, distribués ou exploités au Mali.

Le registre public de la cinématographie est tenu par un conservateur nommé par arrêté du ministre chargé du Cinéma.

ARTICLE 46 : Aucun acte, aucun contrat, aucune convention concernant un film déterminé ne peut être inscrit au registre public de la cinématographie, si le titre provisoire ou définitif du film n'a pas été préalablement déposé.

Le dépôt du titre est effectué par le producteur ou son représentant. Si le producteur d'un film cinématographique s'abstient d'effectuer le dépôt, il peut l'être par toute personne ayant qualité pour demander l'inscription d'un acte ou d'une convention relatif au film.

Le conservateur du registre public de la cinématographie attribue un numéro d'ordre au film dont le titre est déposé.

Ce numéro sert à identifier le film et doit être obligatoirement mentionné sur les contrats et conventions relatifs au film.

ARTICLE 47 : les contrats, conventions et actes qui doivent être publiés sont notamment :

- les contrats et conventions entre producteurs et artistes ;
- les contrats et conventions de corporation ;
- les contrats et conventions relatifs à la distribution d'un film ;
- les cessions, transferts et délégation en propriété ou à titre de garantie, de tout ou partie des produits présents et à venir d'un film ;
- les cessions et apports en société du droit de propriété ou d'exploitation soit d'un film, soit de l'un quelconque de ses éléments présents à et venir ;

- les contrats de cession du droit d'exploiter un film malien à l'étranger ;
- les sentences arbitrales et les décisions judiciaires relatives aux contrats et conventions visés aux alinéas précédents.

ARTICLE 48 : l'enregistrement des actes, contrats et convention et des sentences arbitrales ou décisions judiciaires qui les concernent se fait au registre public, par la production de deux exemplaires ou deux copies conformes de ces actes, contrats conventions ou jugements qui doivent mentionner le numéro d'ordre attribué au film.

Toutefois un exemplaire peut être remplacé par une copie conforme.

Un des documents sera conservé au registre public de la cinématographie ; l'autre sera remis au déposant après que le conservateur y ait fait mention de l'inscription.

ARTICLE 49 : Les modalités de tenue du registre de la cinématographie sont précisées par arrêté du ministre chargé du Cinéma.

ARTICLE 50 : Toute requête aux fins d'inscription, toute délivrance d'état, certificats, copies ou extraits donnent lieu à la perception d'une taxe dont le montant sera fixé par arrêté du ministre chargé des Finances.

ARTICLE 51 : Le non dépôt des titres des films et le défaut d'inscription des conventions et contrats rendent ces contrats et conventions inopposables aux tiers. Les droits résultants d'une convention, d'un contrat, d'un acte ou d'un jugement sont inopposables aux tiers.

ARTICLE 52 : Lorsque les mêmes droits sont cédés successivement par le même titulaire à deux personnes différentes, l'acte inscrit en premier lieu prime, quelles que soient les dates de ces actes.

CHAPITRE IV : CONTRÔLE DES ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

ARTICLE 53 : Le Centre National de Production Cinématographique exerce un contrôle général sur les activités cinématographiques au Mali.

ARTICLE 54 : Un décret pris en Conseil des Ministres détermine les modalités de contrôle et de déclaration des recettes d'exploitation cinématographique.

CHAPITRE V : CONDITIONS DE CESSION DE DROITS D'AUTRES EN MATIÈRE CINÉMATOGRAPHIQUE

SECTION I : Définition

ARTICLE 55 : L'œuvre cinématographique est une œuvre de collaboration dont la réalisation est issue du concours des auteurs suivants :

- le scénariste s'entend de l'auteur du texte écrit de l'œuvre cinématographique ;
- l'adaptateur s'entend de la personne qui crée l'adaptation d'une œuvre. Il est considéré comme l'auteur de l'adaptation ;
- le dialoguiste s'entend de l'auteur de l'élément de l'œuvre cinématographique qui revêt la forme d'une conversation ;
- le compositeur des œuvres musicales s'entend de l'auteur d'une création musicale que l'on utilise pour faire l'œuvre cinématographique ;
- le réalisateur s'entend de la personne physique qui assume la direction et la responsabilité artistique de la transformation en image et son, du découpage de l'œuvre cinématographique ainsi que de son montage final.

ARTICLE 56 : L'œuvre de collaboration s'entend généralement de l'œuvre dont la teneur réalisation est issue du concours de plusieurs personnes physiques.

Elle appartient en commun aux coauteurs.

ARTICLE 57 : Le producteur de l'œuvre cinématographique est la personne physique ou morale qui reçoit généralement des auteurs, le droit d'exploiter l'œuvre à des fins commerciales ou non commerciales.

ARTICLE 58 : Le distributeur de l'œuvre cinématographique est la personne physique ou morale qui reçoit généralement du producteur le droit d'exploiter les diverses copies d'un film cinématographique, en les donnant lui-même en location à des entrepreneurs de spectacles.

SECTION 2 : Conditions de cession des droits d'auteur en matière cinématographique

ARTICLE 59 : La cession des droits s'entend de la transmission par contrat de certains droits des auteurs au producteur pour lui permettre ainsi d'utiliser leurs œuvres d'une manière spéciale, qui devra être spécifiée au dit contrat.

ARTICLE 60 : Les cessions au producteur des droits d'exploitation cinématographique portent sur :

- le droit de reproduction des copies de l'œuvre cinématographique ainsi réalisée ;
- le droit de représentation c'est - à - dire le droit de projeter l'œuvre en public
- le droit de diffusion de l'œuvre par voie de télévision ou au moyen d'un réseau de câble "télédiffusion" ou encore faisceaux hertziens ;
- le droit d'utilisation secondaire du film cinématographique telle que l'utilisation de certains éléments du film comme les sujets, titres ou personnages en vue d'opération publicitaires commerciales ou non ;
- le droit d'édition dans tous pays et en toutes langues de récits illustrés ou non du film cinématographique ;
- le droit d'enregistrement sur disques ou sur cassettes de magnétophone et un droit de diffusion pour tout moyen de tout ou partie de la bande sonore du film sous réserve des redevances perçus par les sociétés d'auteurs au titre des droits de reproduction mécanique ;
- le droit de faire le film dans la ou les versions à prévoir au contrat individuel ;
- le droit de faire le film dans la ou les versions à prévoir au contrat individuel ;
- le droit d'utilisation privée du film cinématographique ;
- le droit de "remake" : il s'agit du droit de faire une nouvelle adaptation cinématographique d'une œuvre préexistante déjà adaptée dans le même but ;
- le droit de traduction.

ARTICLE 61 : Les présentes conditions de cession des droits d'auteurs en matière cinématographique, ont pour but de régir les rapports entre le producteurs et les auteurs à l'occasion de la production de film cinématographique de court et de long métrages de fiction, à l'exclusion des actualités, des magazines et des documentaires de montage.

ARTICLE 62 : Le producteur d'une œuvre cinématographique est tenu de conclure préalablement à la réalisation de ladite œuvre, des contrats écrits avec chacun des auteurs dont les œuvres doivent être utilisées pour cette réalisation.

Ces contrats, exception faite de ceux conclus avec les auteurs de composition musicale avec ou sans paroles, comportent au profit du producteur une présomption de cession des droits nécessaires à l'exploitation cinématographique de l'œuvre, à l'exclusion des autres droits, pour une durée de dix ans compter de la délivrance du visa d'exploitation ou pour une durée illimitée fixée aux dits contrats.

ARTICLE 63 : La cession des droits d'exploitation cinématographique doit comporter au profit de l'auteur, une participation proportionnelle aux recettes de toute nature provenant de la vente ou de l'exploitation.

Toutefois, la rémunération de l'auteur peut être évaluée forfaitairement dans les cas suivants :

- la base de calcul de la participation promotionnelle ne peut être pratiquement déterminée ;
- les moyens de contrôler l'application de la participation proportionnelle font défaut ;
- la nature et les conditions de l'exploitation rendent impossible l'application de la règle de la rémunération promotionnelle ;
- les frais de contrôle sont hors de proposition avec les résultats à atteindre.

ARTICLE 64 : En cas de rémunération proportionnelle, l'auteur doit recevoir du producteur à la signature du contrat, un minimum garanti à valoir sur le pourcentage des recettes provenant des ventes d'exploitation. La somme des pourcentages alloués à l'ensemble des auteurs ayant participé à la réalisation de l'œuvre cinématographique, ne peut être inférieure à 6 % des futures recettes brutes par le producteur, réalisées sur les ventes et l'exploitation du film, doit être effectuée tous les trois mois.

Cette déclaration est accompagnée du versement de la participation proportionnelle pour les utilisations secondaires de film. Le producteur doit verser aux auteurs le produit des pourcentages leur revenant, au plus tard un mois après l'encaissement par ce dernier des recettes provenant des dites utilisations.

ARTICLE 65 : En cas de rémunération forfaitaire, le contrat doit indiquer les modalités de versement des sommes dues ; dans tous les cas, un acompte de 50 % du forfait est exigible par l'auteur à la signature du contrat.

ARTICLE 66 : La rémunération forfaitaire ne doit pas être inférieure à 500 000 F pour les courts métrages et à 1 500 000 F pour les longs métrages.

ARTICLE 67 : En ce qui concerne le réalisateur, les présentes dispositions s'appliquent exclusivement à la cession des droits qui lui sont reconnus en tant qu'auteur. Sa contribution à la réalisation de l'œuvre en qualité de technicien doit faire l'objet d'un contrat distinct.

CHAPITRE VI : TECHNICIENS ET ACTEURS DE CINÉMA

SECTION I : Techniciens de la production cinématographique

ARTICLE 68 : Sont considérés comme techniciens de la production cinématographique :

- Le réalisateur ;
- le directeur de production ;
- l'administrateur de production ;
- le premier assistant réalisateur ;
- le second assistant réalisateur ;
- le directeur de la photographie ;
- la script girl ou secrétaire de plateau ;
- le cadreur/cameraman ;
- le premier assistant opérateur ;
- le deuxième assistant opérateur ;
- le photographe de plateau ;
- le chef décorateur du film ;
- l'ensemblier ;

- le régisseur général ;
- le secrétaire de production ;
- le régisseur adjoint ;
- le régisseur d'extérieur ;
- le perchman ;
- l'accessoiriste de plateau ;
- l'accessoiriste de décor ;
- l'habilleuse ;
- le créateur de costumes ;
- le chef maquilleur ;
- le chef monteur ;
- le monteur adjoint ;
- le chef opérateur son ;
- le maintenancier ;
- le chef électricien ;
- l'électricien de plateau
- le groupman ;
- le machiniste ;
- l'assistant machiniste.

ARTICLE 69 : Pour chaque production déterminée le nombre de délégués du personnel technique à élire est fonction de l'effectif des techniciens conformément aux dispositions prévues par le code du travail.

Le nom du délégué du personnel est communiqué au producteur au plus tard le premier du tournage.

ARTICLE 70 : Tout engagement d'un technicien doit faire l'objet d'un contrat de travail conformément à la législation en vigueur.

ARTICLE 71 : Les conditions de travail des techniciens production cinématographique sont fixées par décret pris en Conseil des Ministres.

SECTION 2 : Acteurs de cinéma

ARTICLE 72 : Sont considérés comme acteurs ou comédiens de cinéma, les personnes qui tiennent un rôle dans un film qui intervienne en tant qu'artistes - interprètes dans le jeu des scènes cinématographiques.

ARTICLE 73 : La classification des rôles d'acteurs de cinéma est définie comme suit :

Figurants : Groupe de personnes sans désignations particulières jouant dans une scène de foule ;

Silhouettes : Personnes caractérisées intervenant dans le jeu d'une scène du film avec texte de cinq mots maximum ;

Petits rôles : Personnages intervenant dans une ou plusieurs séquences d'un film avec un texte de cinq mots et un maximum de cinq répliques ;

Rôles secondaires : Personnages caractérisés avec texte de plus de cinq répliques, interprétant des rôles de second plan dans un film ;

Grands rôles : Personnages essentiels dont le rôle est déterminant dans la dynamique du film ;

Rôles principaux : Personnages essentiels sur lesquels repose la ligne dramatique du film ;

Rôles spéciaux : Acteurs spécialisés intervenant dans les scènes dangereuses du film ou jouant des rôles comportant une prestation artistique.

ARTICLE 74 : Tout engagement d'un acteur par une production doit faire l'objet d'un contrat de travail conformément à la législation en vigueur.

Le contrat liant l'acteur au producteur fixe les conditions de travail et les obligations des deux parties contractantes.

Il doit être enregistré au registre public de la cinématographique ouvert au Centre National de Production Cinématographique.

ARTICLE 75 : Les conditions de travail des acteurs de cinéma sont fixées par décret pris en Conseil des Ministres.

TITRE II : FINANCEMENT DES ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

CHAPITRE UNIQUE : FONDS DE PROMOTION ET D'EXTENSION DES ACTIVITÉS CINÉMATOGRAPHIQUES

ARTICLE 76 : Est ouvert dans les écritures du trésor, un compte d'affectation spéciale intitulé "Fonds de Promotion et d'extension des Activités Cinématographiques".

ARTICLE 77 : Une loi détermine les modalités de gestion et de contrôle du fonds.

TITRE III : ACCORDS CINÉMATOGRAPHIQUES - PRINCIPES GÉNÉRAUX DE COPRODUCTION

ARTICLE 78 : Il est admis au Mali le principe de coproduction des films de court et long métrages.

Tout producteur étranger de film sur le territoire du Mali doit passer par une société nationale de production.

ARTICLE 79 : La disposition définie à l'article 100 est matérialisée par l'établissement et la signature d'accords de coproduction entre partenaires nationaux et étrangers et avec tous les États désireux de développer avec le Mali leurs relations sur le plan de la production et de la distribution de films.

ARTICLE 80 : Les accords de coproduction de film seront conclus et établis sur la base de principes suivants :

- le cofinancement proportionnel des films ;
- le partage proportionnel des charges de production et des bénéfices entre coproducteurs ;
- le répartition proportionnelle entre coproducteurs des principaux rôles des films.

ARTICLE 81 : Pour être reçus au bénéfice de la coproduction, les films doivent être entrepris au niveau des pays par des producteurs présentant des garanties techniques et financières et une expérience reconnue par les autorités nationales dont ils relèvent

ARTICLE 82 : Toute forme de coopération scientifique et technique d'échanges culturels et commerciaux en matière cinématographique, toute coproduction de film entre le Mali et un autre pays doivent au préalable faire l'objet de protocole d'accord de coopération bien définis par les autorités compétentes.

TITRE IV : SANCTIONS

SECTION I : Dispositions particulières relatives aux exploitants des salles de spectacles cinématographiques

ARTICLE 83 : Ne peuvent exploiter une salle de spectacles cinématographiques, les individus condamnés et non réhabilités pour crime de droit commun ou délit attentatoire aux mœurs et à la pudeur.

Les mêmes condamnations lorsqu'elles sont prononcées contre un exploitant de salles de spectacles cinématographiques entraînent de plein droit contre lui l'interdiction d'exploiter ses salles à partir du jour où lesdites condamnations sont devenues définitives.

Le condamné ne peut être employé à quelque titre que ce soit, dans la salle qu'il exploitait. Il ne peut être au service de celui auquel il a vendu ou loué ou par qui il fait gérer ladite salle, ni dans la salle qui est exploitée par son conjoint, même séparé.

Toute infraction aux dispositions des trois alinéas qui précèdent est punie d'une amende de 50 000 F à 100 000 F. En cas de récidive, l'amende peut être portée au double et une peine d'emprisonnement de dix jours à trois mois peut être également prononcée.

En outre, le tribunal doit, dans tous les cas, prononcer la fermeture définitive de la salle.

ARTICLE 84 : Est puni d'une amende de 100 000 à 1 000 000 F et indépendamment de la saisie administrative du film, tout exploitant qui a projeté publiquement au Mali un film cinématographique qui n'a pas obtenu de visa d'exploitation.

Le jugement peut en outre prononcer à l'encontre du contrevenant, l'interdiction temporaire ou définitive d'exercer soit une fonction dirigeante soit une activité dans l'industrie cinématographique ; est condamnée solidairement au paiement de l'amende, la personne physique dont il était le préposé ou la personne morale dont il était, soit le préposé soit le dirigeant.

ARTICLE 85 : Si la demande de visa d'entrée comporte des déclarations fausses, le ministre chargé des Finances peut prononcer la nullité du visa.

ARTICLE 86 : Les auteurs des agissements frauduleux ci-dessous énumérés :

- l'emploi de faux billets ;
- la remise d'un billet pour plusieurs spectateurs ;
- la vente de tickets "exonérés" ;

S'exposent à une peine d'emprisonnement et à une amende conformément aux dispositions pénales en vigueur.

ARTICLE 87 : La dissimulation des recettes, la remise de bordereaux minorés destinés à frustrer les distributeurs d'une fraction des recettes des films, constituent le délit d'escroquerie passible des peines prévues par le code pénal.

ARTICLE 88 : les procédés suivants utilisés par les exploitants pour dissimuler les recettes constituent un délit d'escroquerie prévu et puni par le code pénal :

- les billets délivrés hors de tout contrôle ;
- les billets utilisés pour les places de prix supérieur à celui indiqué d'une manière générale toutes les manœuvres tendant à falsifier la comptabilité et à persuader faussement les créanciers d'une exactitude purement imaginaire de décomptes afin d'obtenir une décharge complète.

ARTICLE 89 : La déclaration d'un chiffre de recettes inférieures au chiffre réel est une infraction à la législation fiscale et est punie conformément aux dispositions relatives à la fiscalité.

ARTICLE 90 : Lorsque dans une salle de cinéma est projeté un film interdit aux moins de 13 ans ou 18 ans, une affiche portant exclusivement la mention "interdit aux moins de ..." doit être apposée de façon très apparente aux guichets de délivrance des billets, au-dessus du tableau des prix de places et du tableau de l'horaire des séances.

La mention doit figurer également de façon très lisible, dans toute la publicité.

ARTICLE 91 : Est punie d'une amende de 100 000 F à 250 000 F toute personne qui, dirigeant en fait une salle de cinéma, n'a pas assuré la publicité de l'interdiction dans les conditions prescrites.

ARTICLE 92 : Les films d'horreur et de violence sont interdits aux moins de treize ans.

Par films de violence, il faut entendre les films de brutalité, de fureur ou de torture.

Il s'agit d'une manière générale des films pouvant avoir une influence néfaste sur la jeunesse.

Par films d'horreur, il faut entendre les films qui inspirent l'effroi, la répulsion, et qui créent de très fortes sensations.

Il s'agit des films d'épouvante, de films comportant des scènes de cruauté, de monstruosité, d'atrocité, qui sont de nature à exercer une influence nocive sur la santé ou la moralité de la jeunesse.

ARTICLE 93 : Les films érotiques et les films pornographiques sont interdit aux moins de 18 ans.

Les films érotiques sont les films d'excitation sexuelle où les organes génitaux et l'acte sexuel ne sont pas montrés.

Les films pornographiques sont les films qui portent atteinte à la pudeur et aux bonnes mœurs par une représentation complaisante d'actes sexuels.

ARTICLE 94 : Est punie amende de 100 000 F à 250 000 F toute personne qui dirigeant en fait une salle de cinéma projetant un film interdit aux moins de 13 ans ou 18 ans, autorise les mineurs à fréquenter cet établissement ou simplement du fait de sa négligence permet aux mineurs de fréquenter le dit établissement.

ARTICLE 95 : La même peine est applicable à toute personne qui, chargée de contrôler l'accès d'une salle de cinéma projetant un film interdit aux moins de 13 ans ou 18 ans autorise l'accès des mineurs à cet établissement, ou simplement du fait de sa négligence permet aux mineurs de fréquenter ledit établissement.

ARTICLE 96 : Les personnes visées aux articles précédents peuvent exiger la production d'une pièce d'identité ou de tout autre document muni d'une photographie de nature à faire la preuve de l'âge du spectateur.

ARTICLE 97 : Toute violation des obligations prescrites en matière d'exploitation cinématographique par les exploitants entraîne le retrait temporaire ou définitif de l'autorisation d'exercice de la profession sans préjudice des sanctions pénales prévues à cet effet.

SECTION 2 : Dispositions particulières relatives aux exploitants ambulants

ARTICLE 98 : Tous les individus domiciliés au Mali, ou y possédant une résidence fixe, qui veulent quel que soit leur nationalité, exploiter un cinéma ambulant, sont tenus d'en faire la déclaration à l'autorité administrative où ils ont leur domicile ou résidence fixe.

Les déclarants non maliens doivent justifier qu'ils résident régulièrement au Mali.

Le défaut de déclaration préalable ou le défaut de présentation du récépissé à toute réquisition des agents de la force de l'ordre ou de l'autorité publique constitue un délit puni de 2 500 F à 50 000 F

En cas de récidive ou de déclaration mensongère l'amende est portée au double.

ARTICLE 99 : Toute violation par les exploitants ambulants prescrites, en matière d'exploitation cinématographique entraîne le retrait temporaire ou définitif de l'autorisation d'exercice de la profession sans préjudice des sanctions pénales prévues à cet effet.

SECTION 3 : Sanctions de la violation des droits d'auteur

Paragraphe 1 : Sanctions de la représentation illicite

ARTICLE 100 : L'atteinte au droit exclusif dont dispose l'auteur d'une œuvre d'autoriser son exécution publique sous forme de projection cinématographique, constitue le délit de représentation illicite puni d'un emprisonnement de 15 jours à 3 mois et d'une amende de 20 000 F à 10000 F ou de l'une de ces deux peines seulement.

ARTICLE 101 : Le délit de représentation suppose qu'il y a eu projection publique non autorisée d'une part et que l'exploitant a eu connaissance que le distributeur n'avait pas qualité pour l'autoriser à projeter le film en public d'autre part.

ARTICLE 102 : En plus des poursuites pénales, il peut être exigé une réparation civile qui consiste en des dommages et intérêts, en la saisie des recettes du film au profit de l'auteur.

ARTICLE 103 : Sont coupables du délit ci-dessus spécifié tous ceux qui ont projeté en public une copie d'un film sans avoir obtenu l'autorisation des titulaires du droit de représentation.

ARTICLE 104 : Se rend aussi coupable du même délit, l'exploitant qui projette un film hors de salles énumérées au contrat de location ou qui projette un film un nombre de fois supérieur au chiffre fixé au contrat de location.

Paragraphe 2 : Sanctions de la contrefaçon par le film

ARTICLE 105 : L'atteinte au droit exclusif dont dispose l'auteur d'une œuvre littéraire ou artistique d'autoriser sa reproduction ou son adaptation à l'écran constitue le crime de contrefaçon et puni comme tel conformément aux dispositions du code pénal.

Le crime consiste non seulement dans l'édition du film ou dans sa mise en distribution ; mais aussi dans :

- la mise en circulation d'une copie du film sans autorisation des auteurs ou des ayants droits ;
- l'établissement frauduleux d'un second négatif afin d'en tirer des copies ;
- l'imitation d'un film par un autre film ;
- la sonorisation d'un film muet sans autorisation.

ARTICLE 106 : La juridiction saisie, peut prononcer la confiscation du film et de tout matériel spécialement installé en vue de la reproduction illicite.

Elle peut en outre ordonner la destruction du film.

Des dommages et intérêts peuvent être alloués à l'auteur de l'œuvre contrefaite ou ses ayants droit.

ARTICLE 107 : L'incorporation d'une composition musicale avec ou sans parole dans la bande sonore, l'incorporation d'une chanson autorisation des auteurs, la production illicite d'une œuvre plastique ; peinture, sculpture, architecture... constituent le délit de représentation illicite prévu à l'article 122 de la présente loi.

ARTICLE 108 : La contrefaçon par le film d'un scénario antérieurement écrit et destiné à un autre film non encore réalisé sous un autre titre est punie conformément aux dispositions du code pénal.

ARTICLE 109 : Les infractions ci-après sont passibles d'un emprisonnement de trois mois à deux ans et d'une amende allant de 25 000 F à 250 000 F. La tentative est punie comme ledit constaté :

- le prêt d'une carte professionnelle ;
- l'autorisation d'une carte professionnelle prêtée ou volée ;
- la falsification, l'altération ou l'usage de la carte professionnelle ainsi transformée.

ARTICLE 110 : Est punie des peines prévues à l'article 133 du code pénal toute personne qui, sans remplir les conditions exigées se fait délivrer une carte professionnelle ou se réclame d'un titre attaché à la profession de cinéaste.

SECTION 4 : Délits commis par voie du film

ARTICLE 111 : La diffamation commise par la voie d'un film engage à la fois tous les auteurs de l'œuvre cinématographique conformément aux dispositions de l'article 37 et suivants de la Loi n°92-037 du 24 décembre 1992 portant régime de la presse et délits de presse.

ARTICLE 112 : Les opérations économiques, commerçants, sociétés et autres entreprises exerçant déjà au Mali l'activité d'importation et de distribution des films cinématographiques et des supports enregistrés à des fins commerciales, sont tenus de se conformer aux dispositions de la présente loi au plus tard dans un délai de six mois après sa promulgation.

Bamako, le 20 Juillet 1998

Le Président de la République,

Alpha Oumar KONARE

Annexe 21 : Loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins.

1^{er}. La présente loi régit le droit d'auteur et les droits voisins du droit d'auteur au Cameroun.

Titre I

Des dispositions générales

- Pour l'application de la présente loi et des actes réglementaires qui en découlent, on entend par :
- "œuvre originale", celle qui dans ses éléments caractéristiques ou dans l'expression, se distingue des œuvres antérieures ;
- "œuvre de collaboration", celle dont la création est issue du concours de deux ou plusieurs auteurs, que ce concours puisse être individualisé ou non ;
- "œuvre composite", celle à laquelle est incorporée une œuvre préexistante sans la collaboration de l'auteur de cette dernière ;
- "œuvre audiovisuelle", celle constituée d'une série animée d'images liées entre elles, sonorisées ou non ;
- "œuvre posthume", celle rendue accessible au public après le décès de l'auteur ;
- "œuvre anonyme", celle qui ne porte pas le nom de son auteur ;
- "œuvre pseudonyme", celle qui désigne l'auteur par un nom fictif ;
- "œuvre du domaine public", celle dont la période de protection a expiré ;
- "œuvre inspirée du folklore", celle composée à partir d'éléments empruntés au patrimoine culturel traditionnel national ;
- "folklore", l'ensemble des productions d'éléments caractéristiques du patrimoine culturel traditionnel développé et perpétué par une communauté ou par des individus reconnus comme répondant aux attentes de cette communauté, comprenant notamment les contes populaires, les danses et spectacles populaires ainsi que les expressions artistiques, les rituels et les productions d'art populaire ;
- "programme d'ordinateur", ou "logiciel", l'ensemble d'instructions qui commandent à l'ordinateur l'exécution de certaines tâches ;
- "base de données" ou "banque de données", le recueil d'œuvres, de données ou d'autres éléments systématisés de manière à pouvoir être recherchés et traités à l'aide d'un ordinateur ;
- "œuvre de commande", celle créée pour le compte d'une personne physique ou morale dénommée commanditaire, moyennant rémunération ;
- "œuvre collective", celle créée par plusieurs auteurs à l'initiative et sous la responsabilité d'une personne physique ou morale qui la publie sous son nom, et dans laquelle les contributions des auteurs qui ont participé à la création de l'œuvre se fondent dans l'ensemble de l'œuvre, sans qu'il soit possible d'identifier isolément la contribution de chacun des auteurs dans cet ensemble ;
- "artistes-interprètes", les acteurs, chanteurs, musiciens, danseurs et autres personnes qui représentent, chantent, récitent, jouent ou exécutent de toute autre manière des œuvres littéraires ou artistiques, y compris les expressions du folklore ;
- "phonogramme", toute fixation de sons provenant d'une interprétation ou d'autres sons, ou d'une représentation de sons autre que sous la forme d'une fixation incorporée dans une œuvre audiovisuelle ;
- "vidéogramme", toute fixation d'images accompagnées ou non de sons ;

- “programme”, tout ensemble d’images, de sons ou d’images et de sons, qui est enregistré ou non et qui est incorporé dans des signaux destinés à être distribués ;
- “entreprise de communication audiovisuelle”, l’organisme de radiodiffusion, de télévision ou tout autre moyen qui transmet les programmes au public ;
- “producteur de phonogramme”, la personne physique ou morale qui, la première, fixe les sons provenant d’une exécution ou d’autres sons ou d’une représentation de sons, ou la personne physique ou morale qui a pris l’initiative de ladite fixation ;
- “producteur de vidéogramme”, la personne physique ou morale qui, la première, fixe les images sonorisées ou non, ou la représentation de telles images, ou la personne physique ou morale qui a pris l’initiative de ladite fixation ;
- “publication”, le fait de rendre accessible au public l’original ou un exemplaire d’une œuvre littéraire ou artistique, d’une interprétation, d’un programme, d’un phonogramme ou d’un vidéogramme ;
- “réémission”, l’émission simultanée ou en différé par une entreprise de communication audiovisuelle d’un programme d’une autre entreprise de communication audiovisuelle.

Titre II

Du droit d’auteur

Chapitre I

Des œuvres protégées et de la titularité des droits

☒ — 1) Sont protégées par la présente loi, toutes les œuvres du domaine littéraire ou artistique, quels qu’en soient le mode, la valeur, le genre ou la destination de l’expression, notamment :

- a) les œuvres littéraires, y compris les programmes d’ordinateur ;
- b) les compositions musicales avec ou sans paroles ;
- c) les œuvres dramatiques, dramatico-musicales, chorégraphiques et pantomimiques créés pour la scène ;
- d) les œuvres audiovisuelles ;
- e) les œuvres de dessin, de peinture, de lithographie, de gravure à l’eau forte ou sur le bois et autres œuvres du même genre ;
- f) les sculptures, bas-reliefs et mosaïques de toutes sortes ;
- g) les œuvres d’architecture, aussi bien les dessins et maquettes que la construction elle-même ;
- h) les tapisseries et les objets créés par les métiers artistiques et les arts appliqués, aussi bien le croquis ou le modèle que l’œuvre elle-même ;
- i) les cartes ainsi que les dessins et reproductions graphiques et plastiques de nature scientifique ou technique ;
- j) les œuvres photographiques auxquelles sont assimilées les œuvres exprimées par un procédé analogue à la photographie.

2) Le droit d’auteur porte sur l’expression par laquelle les idées sont décrites, expliquées, illustrées. Il s’étend aux éléments caractéristiques des ouvrages, tel le plan d’une œuvre littéraire dans la mesure où il est matériellement lié à l’expression.

3) Seuls sont protégés par la présente loi les expressions ou les éléments caractéristiques originaux qui résultent d’une création.

- 4) Ne sont pas protégés par le droit d'auteur :
 - a) les idées en elles-mêmes ;
 - b) les lois, les décisions de justice et autres textes officiels, ainsi que leurs traductions officielles ;
 - c) les armoiries, les décorations, les signes monétaires et autres signes officiels.
4. — 1) L'œuvre s'entend aussi bien sous sa forme première que dérivée, ou composite.
 - 2) Outre les œuvres citées à l'article 3 ci-dessus, sont notamment protégées comme œuvres composites, sans préjudice des droits d'auteur sur l'œuvre préexistante :
 - a) les traductions, adaptations, arrangements ou autres modifications d'œuvres littéraires ou artistiques ;
 - b) les recueils d'œuvres, y compris ceux d'expressions du folklore ou de simple faits ou données, tels que les encyclopédies, les anthologies, les compilations de données, qu'elles soient reproduites sur support exploitable par machine ou sur toute autre forme qui, par le choix ou la disposition des matières, constituent des œuvres originales ;
 - c) les œuvres inspirées du folklore.
 5. — 1) Le folklore appartient à titre originaire au patrimoine culturel national.
 - 2) Est libre la représentation ou la fixation directe ou indirecte du folklore à des fins privées.
 - 3) la représentation ou la fixation directe ou indirecte en vue de son exploitation lucrative est subordonnée à l'autorisation préalable de l'administration en charge de la culture, moyennant paiement d'une redevance dont le montant est fixé par voie réglementaire suivant les conditions en usage dans chacune des catégories de création considérée.
 - 4) La somme perçue est reversée dans un compte de soutien à la politique culturelle.
 6. — 1) Le titre d'une œuvre est protégé comme l'œuvre elle-même dès lors qu'il présente un caractère original.
 - 1) Nul ne peut, même si l'œuvre n'est plus protégée, utiliser son titre pour désigner une œuvre du même genre au cas où cette utilisation serait de nature à créer une confusion dans l'esprit du public.
 7. — 1) L'auteur est la personne physique qui a créé une œuvre littéraire ou artistique. Est également auteur, la personne physique qui a conçu une œuvre et a déclenché la réalisation par un procédé automatique.
 - 1) L'auteur d'une œuvre protégée en vertu de la présente loi est le premier titulaire du droit d'auteur sur ladite œuvre.
 - 2) L'œuvre est réputée créée indépendamment de toute divulgation, du seul fait de la réalisation personnelle, même inachevée, de la conception. Est assimilée à l'œuvre créée l'œuvre photographique ou toute autre œuvre issue d'une réalisation à l'aide d'un procédé automatique.
 - 3) Sauf preuve contraire, est auteur celui ou ceux sous le nom ou pseudonyme desquels l'œuvre est déclarée à l'organisme de gestion collective compétente ou est publiée.
 8. — 1) Les coauteurs sont les premiers cotitulaires du droit d'auteur sur l'œuvre de collaboration. Cependant, sauf stipulation contraire entre les coauteurs, si une œuvre de collaboration peut être divisée en parties indépendantes, chaque coauteur est libre d'exploiter la partie indépendante qu'il a créée tout en demeurant cotitulaire des droits attachés à l'œuvre de collaboration considérée comme un tout. Toutefois, cette exploitation ne doit pas porter préjudice à celle de l'œuvre commune.

1) Les coauteurs doivent exercer leurs droits d'un commun accord. Le coauteur qui prend l'initiative d'agir en justice pour la défense de ses droits patrimoniaux est tenu, à peine d'irrecevabilité de sa demande, de mettre en cause ses coauteurs.

2) La mise à jour des éléments de l'œuvre due à l'un des coauteurs ne peut être faite sans son consentement ou sans mise en demeure d'avoit à la faire s'il s'y refuse.

3) Le coauteur qui a volontairement laissé exploiter l'œuvre de collaboration sans rien réclamer a ainsi renoncé à tirer profit de cette exploitation, mais peut exercer pour l'avenir des droits de coauteurs.

1) Sauf convention contraire, les bénéfices résultant de l'exploitation de l'œuvre reviennent à chaque coauteur proportionnellement à sa contribution dans la création.

2) L'œuvre de collaboration fait l'objet d'une convention de collaboration. En cas de désaccord, il appartient à la juridiction compétente de statuer.

3) Nonobstant les droits découlant pour le coauteur de sa contribution à l'œuvre de collaboration, les autres coauteurs d'un commun accord, peuvent faire terminer une contribution que ce coauteur n'a pas achevée par suite de refus ou d'un cas de force majeure.

4) L'œuvre de collaboration est réputée achevée lorsque la version définitive a été établie d'un commun accord entre les coauteurs. Pour les œuvres de collaboration qui constituent des œuvres de commande, la version définitive doit avoir été établie d'un commun accord entre les coauteurs et le commanditaire.

1) — 1) Les auteurs des œuvres pseudonymes ou anonymes jouissent sur celles-ci des prérogatives énoncées à l'article 13 ci-dessous. Toutefois, tant qu'ils n'ont pas fait connaître leur identité civile, ni justifié de leur qualité, ils sont représentés par l'éditeur de leurs œuvres.

2) Les dispositions de l'alinéa précédent ne sont pas applicables lorsque le pseudonyme ne laisse aucun doute sur l'identité civile de l'auteur.

1) L'auteur d'une œuvre composite est le premier titulaire du droit d'auteur sur celle-ci, sous réserve du respect du droit d'auteur attaché à chaque œuvre préexistante incluse dans l'œuvre dérivée.

2) — 1) Le premier titulaire du droit d'auteur sur une œuvre collective est la personne physique ou morale à l'initiative et sous la responsabilité de laquelle l'œuvre a été créée et qui l'a publiée sous son nom.

2) Sauf stipulation contraire, chaque auteur d'une œuvre incluse dans l'œuvre collective conserve le droit d'exploiter sa contribution indépendamment de l'œuvre collective, à condition de ne pas porter préjudice à l'exploitation de cette dernière.

1) — 1) Dans le cas d'une œuvre de commande, l'auteur est le premier titulaire du droit d'auteur. Toutefois, sauf disposition contractuelle, les droits patrimoniaux sur ladite œuvre sont considérés comme transférés au commanditaire qui les exerce dans les limites convenues.

1) L'auteur exerce son droit moral sur l'œuvre de commande sans nuire à la jouissance des droits patrimoniaux transférés.

2) Dans le cas d'une œuvre de commande utilisée pour la publicité, le contrat entre le commanditaire et l'auteur entraîne, sauf clause contraire, cession au commanditaire des droits patrimoniaux sur l'œuvre, dès lors que ce contrat précise la rémunération distincte due pour chaque mode d'exploitation de l'œuvre en fonction notamment de la zone géographique, de la durée de l'exploitation, de l'importance du tirage et de la nature du support.

Chapitre II

Des attributs du droit d'auteur

1) — 1) Les auteurs des œuvres de l'esprit jouissent sur celles-ci, du seul fait de leur création, d'un droit de propriété exclusif et opposable à tous, dit "droit d'auteur" dont la protection est organisée par la présente loi.

1) Ce droit comporte des attributs d'ordre moral et des attributs d'ordre patrimonial.

1) — 1) Les attributs d'ordre moral confèrent à l'auteur, indépendamment de ses droits patrimoniaux et même après la cession desdits droits, le droit :

a) de décider de la divulgation et de déterminer les procédés et les modalités de cette divulgation ;

b) de revendiquer la paternité de son œuvre en exigeant que son nom ou sa qualité soit indiquée chaque fois que l'œuvre est rendue accessible au public ;

c) de défendre l'intégrité de son œuvre en s'opposant notamment à sa déformation ou mutilation ;

d) de mettre fin à la diffusion de son œuvre et d'y apporter des retouches.

1) L'auteur ne peut exercer le droit de retrait et de repentir visé à l'alinéa 1) ci-dessus qu'à charge de l'indemnisation préalable du bénéficiaire éventuel d'une autorisation.

2) Le redressement judiciaire ou la liquidation des biens justifie le retrait d'office de l'œuvre par l'auteur.

3) Les attributs d'ordre moral sont attachés à la personne de l'auteur. Ils sont notamment perpétuels, inaliénables et imprescriptibles.

1) — 1) Les attributs d'ordre patrimonial du droit d'auteur emportent le droit exclusif pour l'auteur d'exploiter ou d'autoriser l'exploitation de son œuvre sous quelque forme que ce soit et d'en tirer un profit pécuniaire.

2) Le droit d'exploitation comprend le droit de représentation, le droit de reproduction, le droit de transformation, le droit de distribution et le droit de suite.

3) Les créances attachées aux attributs patrimoniaux du droit d'auteur sont soumises au même régime que les créances salariales.

1) — 1) Par "représentation", il faut entendre la communication d'une œuvre littéraire ou artistique au public, y compris sa mise à la disposition du public de manière que chacun puisse y avoir accès à l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement. La représentation comprend notamment :

a) la récitation, la représentation dramatique et l'exécution publiques de l'œuvre par tous moyens ou procédés ;

b) l'exposition publique de l'original ou des exemplaires d'une œuvre d'art ;

c) la télédiffusion, c'est-à-dire la diffusion soit sans fil, telle la radiodiffusion ou la télévision, soit par fil ou tout autre dispositif technique analogue, de sons, d'images, de textes ou de messages de même nature.

1) L'émission d'une œuvre vers un satellite est assimilée à une représentation, même si ladite émission est effectuée en dehors du territoire national dès lors qu'elle a été faite à la demande, pour le compte ou sous le contrôle d'une entreprise de communication ayant son principal établissement sur le territoire national.

1) — 1) Par "reproduction", il faut entendre la fixation matérielle de tout ou partie d'une œuvre littéraire ou artistique par tous moyens qui permettent de la communiquer au public d'une manière indirecte,

y compris par stockage permanent ou temporaire sous forme électronique. Elle s'effectue notamment par photographie, imprimerie, dessin, gravure, moulage, enregistrement audiovisuel, magnétique ou mécanique.

1) Pour une œuvre d'architecture, l'exécution répétée d'un plan ou d'un projet type équivaut à la reproduction.

18. Par "transformation", il faut entendre l'adaptation, la traduction, l'arrangement ou une autre modification d'une œuvre littéraire ou artistique.

19. La distribution est l'offre de vente, de location, la vente, la location ou tout autre acte de mise en circulation à titre onéreux de l'original ou des exemplaires d'une œuvre littéraire ou artistique.

20. — 1) Le droit de suite confère à l'auteur des œuvres graphiques ou plastiques ou des manuscrits, nonobstant toute cession de l'original de l'œuvre ou du manuscrit, un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de cet original ou de ce manuscrit faite aux enchères publiques ou par l'intermédiaire d'un commerçant, quelles que soient les modalités de l'opération réalisée par ce dernier.

2) Le taux de ce droit et les modalités de perception sont fixés par voie réglementaire.

3) Ce droit est transmissible à cause de mort.

21. — 1) La propriété d'une œuvre est indépendante de la propriété de l'objet matériel. Sauf stipulation contraire, l'acquéreur de l'original ou d'un exemplaire d'une œuvre n'est investi, du fait de cette acquisition, d'aucun des droits d'auteur prévus par la présente loi. Ces droits subsistent en la personne du premier titulaire du droit d'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause qui ne pourront toutefois exiger de l'acquéreur la mise à leur disposition dudit objet.

2) Sauf stipulation contraire et nonobstant les dispositions de l'alinéa 1) ci-dessus, l'acquéreur légitime d'un original ou d'un exemplaire d'une œuvre, jouit du droit de présentation direct de cet original ou exemplaire au public.

3) Le droit prévu à l'alinéa 2) ci-dessus ne s'étend pas aux personnes qui sont entrées en possession d'originaux ou d'exemplaires d'une œuvre par voie de location ou de tout autre moyen sans en avoir acquis la propriété.

22. — 1) L'exploitation de l'œuvre par une personne autre que le premier titulaire du droit d'auteur ne peut avoir lieu sans l'autorisation préalable de ce dernier ou de ses ayants droit ou ayants cause, donnée par tout moyen laissant trace écrite, y compris les supports électroniques.

2) L'écrit est exigé à peine de nullité.

3) L'autorisation d'exploiter une œuvre peut porter sur tout ou partie des droits patrimoniaux, à titre gratuit ou onéreux.

4) Lorsque l'autorisation est totale, sa portée est limitée aux modes d'exploitation prévus dans l'acte.

5) L'autorisation portant sur les droits d'adaptation audiovisuelle doit faire l'objet d'un écrit distinct de celui relatif à l'édition proprement dite de l'œuvre imprimée.

6) L'autorisation est limitée aux droits patrimoniaux expressément mentionnés dans l'acte. Chaque droit fait l'objet d'une mention distincte.

7) L'acte d'autorisation détermine les buts envisagés, le mode, la durée et le lieu d'exploitation est considéré comme limitant l'autorisation au pays dans lequel elle est accordée.

8) Le défaut de mention du lieu d'exploitation est considéré comme limitant l'autorisation au pays dans lequel elle est accordée.

9) Le défaut de mention du lieu d'exploitation est considéré comme limitant l'autorisation au mode d'exploitation nécessaire aux buts envisagés lors de l'octroi de la licence.

23. — 1) Le contrat de licence peut être exclusif ou non.
- 2) Une licence non exclusive autorise son titulaire à accomplir, de la manière qui lui est permise, les actes qu'elle concerne en même temps que le premier titulaire du droit d'auteur et d'autres titulaires éventuels de licences non exclusives.
- 3) Une licence exclusive autorise son titulaire à l'exclusion de tout autre, y compris le premier titulaire du droit d'auteur, à accomplir de la manière qui lui est permise les actes qu'elle concerne.
- 4) Aucune licence ne doit être considérée comme licence exclusive sauf stipulation expresse dans le contrat entre le premier titulaire du droit d'auteur et le titulaire de la licence.
24. — 1) La rémunération de l'auteur est proportionnelle aux recettes d'exploitation.
- 2) Elle peut être forfaitaire dans les cas suivants :
- a) la base de calcul de la participation proportionnelle ne peut pratiquement être déterminée ;
- b) les frais de contrôle sont hors de proportion avec les résultats à atteindre ;
- c) l'utilisation de l'œuvre ne présente qu'un caractère accessoire par rapport à l'objet exploité.
- 3) Lorsqu'une rémunération forfaitaire est fixée en violation de la règle prévue à l'alinéa 1), la rémunération s'élève à 20 % des recettes d'exploitation.
25. Le bénéficiaire de l'autorisation doit rechercher une exploitation effective conforme aux usages de la profession et à la nature de l'œuvre.
26. L'autorisation d'exploiter l'ensemble des œuvres futures de l'auteur est nulle sauf si elle est faite en faveur d'un organisme de gestion collective.
27. Est réputée nulle la clause par laquelle l'auteur s'engage à ne pas créer d'œuvre.
28. Les droits d'auteur sont transmissibles à cause de mort.
29. — 1) Lorsque l'œuvre a été publiée avec l'autorisation de l'auteur, ce dernier ne peut interdire :
- a) les représentations privées effectuées exclusivement dans un cercle de famille, à condition qu'elles ne donnent lieu à aucune forme de recette ;
- b) les représentations effectuées gratuitement à des fins éducatives, scolaires ou au cours d'un service religieux et dans les enceintes réservées à cet effet ;
- c) les reproductions et transformations en un seul exemplaire destinées à un usage strictement personnel et privé de celui qui les accomplit, excluant toute utilisation collective ou toute exploitation à des fins lucratives, sauf dans les cas prévus aux alinéas 2) et 3) ci-dessous ;
- d) les analyses, les revues de presse, les courtes citations justifiées par le caractère critique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre, à condition qu'elles soient accompagnées par la mention "source" et du nom de l'auteur, si ce nom figure dans la source ;
- e) l'utilisation des œuvres littéraires ou artistiques à titre d'illustration de l'enseignement par le moyen de publication, d'émission de télédiffusion ou d'enregistrement sonores ou visuels, sous réserve qu'une telle utilisation ne soit pas abusive et qu'elle soit dénuée de tout caractère lucratif ;
- f) la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre ;
- g) les reproductions en braille destinées aux aveugles ;
- h) la reproduction ou la transformation aux fins de preuve dans les procédures administratives ou judiciaires.
- 2) La reproduction temporaire d'une œuvre est permise à condition que cette reproduction :

a) ai lieu au cours d'une transmission numérique de l'œuvre ou d'un acte visant à rendre perceptible une œuvre stockée sous forme numérique ;

b) soit effectuée par une personne physique ou morale autorisée par le titulaire du droit d'auteur ou par la loi, à effectuer ladite transmission de l'œuvre ou l'acte visant à la rendre perceptible ;

c) ai un caractère accessoire par rapport à la transmission, qu'elle ait lieu dans le cadre de l'utilisation normale du matériel et qu'elle soit automatiquement effacée sans permettre la récupération électronique de l'œuvre à des fins autres que celles prévues aux a) et b) ci-dessus.

3) La limitation pour copie privée prévue à l'alinéa 1) ci-dessus ne s'applique pas :

a) à la reproduction d'œuvre d'architecture sous forme de bâtiments ou de constructions similaires ;

b) à la reproduction reprographique d'un livre entier ou d'une œuvre musicale sous forme graphique ;

c) à la reproduction de bases ou banques de données et des logiciels, sauf dans les cas prévus à l'article 36;

d) à aucune autre reproduction d'une œuvre qui porterait atteinte à l'exploitation normale de l'œuvre ou qui causerait un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur.

30. Les œuvres littéraires ou artistiques vues, entendues ou enregistrées au cours d'un événement d'actualité peuvent, dans un but d'information, et par courts extraits, être reproduites et rendues accessibles au public à l'occasion d'un compte rendu de cet événement par le moyen de la photographie ou par voie de télédiffusion ou tout autre procédé de communication publique.

31. Sauf si le droit d'exploitation est expressément réservé, les articles d'actualité politique, sociale, économique ou religieuse, les discours politiques, les discours prononcés dans les débats judiciaires ainsi que les sermons, conférences, allocutions et autres œuvres de même nature peuvent être reproduits par la presse ou télédiffusés en version originale ou en traduction. Toutefois, la source doit toujours être clairement indiquée, ainsi que le nom de l'auteur.

32. — 1) Les œuvres d'art, y compris les œuvres d'architecture placées de façon permanente dans un lieu public, peuvent être reproduites et rendues accessibles au public par le moyen de la photographie ou de l'audiovisuel.

2) Est illicite toute exploitation à des fins lucratives de ces reproductions sans l'autorisation préalable de l'auteur des œuvres visées à l'alinéa précédent.

33. — 1) Lorsque l'autorisation de télédiffuser a été accordée à une entreprise de communication audiovisuelle, ladite autorisation couvre l'ensemble des communications gratuites sonores ou visuelles exécutées par cette entreprise par ses propres moyens techniques et artistiques et sous sa responsabilité.

2) L'autorisation visée ci-dessus ne s'étend pas aux exécutions effectuées dans les lieux publics, tels que les cafés, les restaurants, les hôtels, les cabarets, les magasins divers, les centres culturels, les moyens de transport public, les clubs dits privés pour lesquels une autorisation préalable doit être sollicitée.

34. Sauf stipulation contraire :

a) l'autorisation de télédiffuser une œuvre par voie hertzienne ne comprend pas la distribution par câble de cette télédiffusion, à moins qu'elle ne soit faite en simultané et intégralement par l'organisme bénéficiaire de cette autorisation et sans extension de la zone géographique conventionnellement prévue ;

b) l'autorisation de télédiffuser l'œuvre ne vaut pas autorisation de communiquer la télédiffusion de cette œuvre dans un lieu accessible au public ;

c) l'autorisation de télédiffuser l'œuvre par voie hertzienne ne comprend pas son émission vers un satellite permettant la réception de cette œuvre par l'intermédiaire d'organismes tiers, à moins que l'auteur

ou ses ayants droit ou ses ayants cause aient autorisé ces organismes à communiquer l'œuvre au public, auquel cas l'organisme d'émission est exonéré du paiement de toute rémunération.

35. — 1) Pour leurs émissions diffusées, il est permis aux organismes de communication audiovisuelle de procéder par leurs propres moyens à des enregistrements éphémères des œuvres en un ou plusieurs exemplaires, qu'ils sont autorisés à diffuser. Ces exemplaires ne peuvent être vendus, loués ou prêtés.

2) Les enregistrements éphémères doivent être détruits dans un délai de trois mois, à moins que le titulaire du droit de reproduction n'ait expressément consenti un délai de conservation plus long.

3) Sans préjudice du droit de l'auteur à une rémunération équitable, les reproductions pourront être conservées dans les archives officielles.

36. — 1) Pour les droits de reproduction et de transformation des logiciels et des bases ou banques de données, outre les dérogations prévues à l'article 29.2), seules sont admises les exceptions prévues au présent article.

2) Le titulaire du droit d'auteur ne peut interdire au détenteur légitime d'un logiciel ou d'une base ou banque de données :

a) de reproduire les parties mineures de cette base ou banque de données ;

b) de reproduire ou transformer ce logiciel ou cette base ou banque de données conformément à leur destination, y compris de corriger les erreurs ;

c) de reproduire ce logiciel ou cette base ou banque de données en vue de les remplacer au cas où ils seraient perdus, détruits ou rendus inutilisables ;

d) de procéder à la décompilation, c'est-à-dire de reproduire et de traduire ce logiciel, lorsque ces actes permettent d'obtenir les informations nécessaires pour réaliser un logiciel compatible avec ce dernier ou avec un ou plusieurs autres logiciels.

37. — 1) Les droits patrimoniaux de l'auteur durent toute sa vie. Ils persistent après son décès, pendant l'année civile en cours et les cinquante années qui suivent. Ils persistent également au profit de tous ayants droit ou ayants cause pendant l'année de la mort du dernier survivant des collaborateurs et les cinquante années qui suivent pour les œuvres de collaboration.

2) Les droits patrimoniaux d'auteur durent pendant les cinquante années à compter de la fin de l'année civile au cours de laquelle l'œuvre a été publiée avec le consentement de l'auteur. Si une telle publication n'a pas eu lieu dans les cinquante années à compter de la création, les droits durent cinquante années à compter de la fin de l'année civile de la création. C'est le cas :

a) des œuvres audiovisuelles ;

b) des œuvres d'art appliqué ;

c) des œuvres collectives.

3) Pour les œuvres anonymes ou pseudonymes, les droits durent les cinquante années qui suivent la fin de l'année civile de la publication autorisée. La durée est celle de l'alinéa 1) du présent article si le pseudonyme ne laisse aucun doute sur l'identité civile de l'auteur ou si ce dernier révèle celle-ci avant l'expiration de ce délai. Si une telle publication n'a pas eu lieu dans les cinquante années à compter de la création, les droits durent cinquante années à compter de la fin de l'année civile de la création.

4) Pour les œuvres posthumes la durée est de cinquante années à compter de la fin de l'année civile de la publication autorisée de l'œuvre. Les droits patrimoniaux appartiennent aux ayants droit de l'auteur ou aux ayants cause lorsque l'œuvre est publiée au cours de la période prévue à l'alinéa 1) du présent article. Lorsque la publication a eu lieu à l'expiration de cette période, les droits appartiennent à l'ayant droit ou à l'ayant causé qui a procédé ou fait procéder à cette publication.

38. Les œuvres posthumes doivent faire l'objet d'une publication séparée, sauf si elles ne constituent qu'un fragment d'une œuvre précédemment publiée. Elles ne peuvent être jointes aux autres œuvres du même titulaire précédemment publiées que si les ayants droit ou ayants cause jouissent encore sur celles-ci du droit d'exploitation.

39. — 1) À l'expiration des délais de protection visés à l'article 37 ci-dessus, le droit exclusif tombe dans le domaine public.

2) L'exploitation des œuvres du domaine public est subordonnée au respect des droits moraux, à une déclaration préalable adressée au ministre en charge de la culture et au paiement d'une redevance dont le produit est versé dans le compte de soutien à la politique culturelle prévu à l'article 5.4) ci-dessus.

3) Le taux de la redevance est fixé par voie réglementaire.

Chapitre III

Du contrat de représentation et du contrat d'édition

40. Le contrat de représentation est la convention par laquelle le titulaire du droit d'auteur autorise un organisateur de spectacle à exécuter, faire ou laisser exécuter, représenter, faire ou laisser représenter publiquement ladite œuvre, selon les conditions qu'ils déterminent.

41. — 1) Le contrat de représentation est conclu pour une durée limitée et pour un nombre déterminé de communications au public. Sauf stipulation expresse de droit exclusif, il ne confère à l'entrepreneur de spectacles aucun monopole d'exploitation.

2) La représentation publique doit se faire dans les conditions propres à garantir le respect du droit moral du titulaire visé à l'article 40 ci-dessus.

3) L'organisation de spectacles est subordonnée à l'obtention d'une autorisation et au paiement par l'organisateur d'une redevance dans les conditions fixées par voie réglementaire. L'organisateur de spectacles ne peut transférer le bénéfice de son contrat sans le consentement écrit du titulaire du droit d'auteur.

42. Le contrat d'édition est la convention par laquelle le titulaire du droit d'auteur autorise à des conditions déterminées, une personne appelée éditeur, à fabriquer un nombre défini d'exemplaires de l'œuvre, à charge pour elle d'en assurer la publication.

43. — 1) Le titulaire du droit d'auteur est tenu :

a) de garantir à l'éditeur l'exercice paisible et, sauf convention contraire, exclusif du droit cédé ou concédé ;

b) de faire respecter ce droit et de le défendre contre toute atteinte ;

c) de permettre à l'éditeur de remplir ses obligations et notamment de lui remettre dans un délai prévu au contrat, l'objet de l'édition dans une forme qui permette la fabrication normale.

2) L'éditeur est tenu :

a) d'effectuer ou de faire effectuer la fabrication selon les conditions et suivant les modes d'expression prévus au contrat ;

b) de n'apporter à l'œuvre aucune modification sans l'autorisation écrite du titulaire du droit d'auteur ;

c) de faire figurer sur chacun des exemplaires, sauf convention contraire, le nom, le pseudonyme ou la marque du titulaire du droit d'auteur ;

d) de réaliser, sauf convention spéciale, l'édition dans un délai fixé par les usages de la profession ;

e) d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie, ainsi qu'une diffusion commerciale, conformément aux usages de la profession ;

f) de restituer au titulaire du droit d'auteur l'objet de l'édition après achèvement de la fabrication.

44. — 1) L'éditeur est également tenu de fournir au titulaire du droit d'auteur toutes justifications propres à établir l'exactitude de ses comptes.

2) Le titulaire du droit d'auteur pourra exiger, à défaut de modalités spéciales prévues au contrat, au moins une fois l'an, la production par l'éditeur d'un état mentionnant le nombre d'exemplaires fabriqués au cours de l'exercice et précisant la date et l'importance des tirages, ainsi que le nombre d'exemplaires en stock.

3) Sauf usages ou conventions contraires, l'état visé à l'alinéa 2) ci-dessus mentionnera le nombre d'exemplaires vendus par l'éditeur, ceux des exemplaires inutilisables ou détruits par cas fortuit ou par force majeure, ainsi que le montant des redevances dues ou versées au titulaire du droit d'auteur.

45. — 1) Lorsque, en cas de redressement judiciaire ou de liquidation des biens, l'exploitation du fonds de commerce est continuée par le syndic ou le liquidateur, celui-ci est tenu par toutes les obligations de l'éditeur. Dans le cas contraire et lorsqu'aucune cession dudit fonds n'est intervenue dans le délai d'une année à partir du jugement déclaratif de faillite, le contrat d'édition peut, à la demande du titulaire du droit d'auteur, être résilié.

2) En cas de vente du fonds de commerce, l'acquéreur est tenu par les obligations du cédant.

3) Le syndic ou le liquidateur ne peut procéder à la vente en solde des exemplaires fabriqués ni à leur réalisation que quinze jours au moins après avoir averti le titulaire du droit d'auteur de son intention par lettre recommandée avec accusé de réception. Le titulaire du droit d'auteur possède, sur tout ou partie des exemplaires, un droit de préemption. À défaut d'accord, le prix de rachat sera fixé à dire d'expert.

46. — 1) L'éditeur ne peut transmettre, à titre gratuit ou onéreux, ou par voie d'apport en société, le bénéfice du contrat d'édition à des tiers, indépendamment de son fonds de commerce, sans en avoir préalablement obtenu l'autorisation du titulaire du droit d'auteur.

2) En cas d'aliénation du fonds de commerce de nature à compromettre gravement les intérêts matériels ou moraux du titulaire, celui-ci est fondé à obtenir réparation même par voie de résiliation du contrat.

3) Lorsque le fonds de commerce d'édition était exploité en société ou dépendait d'une indivision, l'attribution du fonds à l'un des ex-associés ou l'un des co-indivisaires, en conséquence de la liquidation ou du partage, ne peut, en aucun cas, être considérée comme une cession.

47. — 1) Le contrat d'édition prend fin, indépendamment des cas prévus par le droit commun ou par les articles précédents, lorsque l'éditeur procède à la destruction totale des exemplaires de l'œuvre.

2) La résiliation a lieu de plein droit lorsque, sur mise en demeure du titulaire du droit d'auteur lui impartissant un délai d'épuisement, l'éditeur n'a pas procédé à la réédition. L'édition est considérée comme épuisée si deux demandes de livraison d'exemplaires adressées à l'éditeur ne sont pas satisfaites dans les six mois.

3) En cas de décès, ou, selon le cas, de dissolution du titulaire du droit d'auteur, si l'œuvre est inachevée, le contrat est résilié en ce qui concerne la partie de l'œuvre non terminée, sauf accord entre l'éditeur et les ayants droit ou ayants cause dudit titulaire.

48. Le titulaire du droit d'auteur peut accorder à un éditeur un droit de préférence pour l'édition de ses œuvres futures, à condition qu'elles soient relatives à un genre déterminé. Ce droit est toutefois limité pour chaque genre à cinq ouvrages nouveaux.

49. — 1) Ne constitue pas un contrat d'édition :

a) le contrat dit “à compte d’auteur” par lequel le titulaire du droit d’auteur verse à l’éditeur une rémunération convenue, à charge pour ce dernier de fabriquer en nombre, dans la forme et suivant les modes d’expression déterminés au contrat, des exemplaires de l’œuvre et d’en assurer la publication et la diffusion. Ce contrat constitue un louage d’ouvrage ;

b) le contrat dit “de compte à demi” par lequel le titulaire du droit d’auteur charge un éditeur de fabriquer à ses frais et en nombre déterminé, dans la forme et suivant les modes d’expression définis au contrat, des exemplaires de l’œuvre, et d’en assurer la publication et la diffusion, moyennant l’engagement réciproquement contracté de partager proportionnellement les bénéfices et les pertes d’exploitation.

Ce contrat constitue une association en participation.

2) Les contrats visés à l’alinéa précédent ne sont réputés conclus qu’après approbation de l’organisme compétent de gestion collective.

Chapitre IV

Du contrat de production audiovisuelle

50. Le contrat de production audiovisuelle est la convention par laquelle une ou plusieurs personnes physiques s’engagent, moyennant rémunération, à créer une œuvre audiovisuelle pour une personne physique ou morale dénommée producteur.

51. — 1) Le contrat qui lie le producteur aux auteurs d’une œuvre audiovisuelle, autres que l’auteur d’une œuvre musicale, emporte, sauf clause contraire et sans préjudice des droits reconnus à l’auteur, cession au profit du producteur des droits exclusifs d’exploitation de l’œuvre audiovisuelle.

2) Le contrat de production audiovisuelle n’emporte pas cession au producteur des droits graphiques et théâtraux sur l’œuvre. Il prévoit la liste des éléments ayant servi à la réalisation de l’œuvre qui sont conservés, ainsi que les modalités de cette conservation.

3) La rémunération des auteurs est due pour chaque sorte d’exploitation. Sous réserve des dispositions de l’article 24 ci-dessus, lorsque le public paie un prix pour recevoir communication d’une œuvre audiovisuelle déterminée et individualisable, la rémunération est proportionnelle à ce prix compte tenu des tarifs dégressifs éventuels accordés par le distributeur. Elle est versée aux auteurs par le producteur.

52. — 1) Le producteur fournit, au moins une fois par an, à l’auteur et aux coauteurs, un état des recettes provenant de l’exploitation de l’œuvre, selon chaque mode d’exploitation. À la demande de ces derniers, il leur fournit toute justification propre à établir l’exactitude des comptes, notamment la copie des contrats par lesquels il cède à des tiers tout ou partie des droits à sa disposition.

2) L’auteur garantit au producteur l’exercice paisible des droits cédés.

53. — 1) Le producteur est tenu d’assurer à l’œuvre audiovisuelle une exploitation conforme aux usages de la profession et à la nature de l’œuvre.

2) Le producteur doit consulter le réalisateur avant tout transfert de l’œuvre audiovisuelle sur un autre type de support en vue d’un autre mode d’exploitation.

54. En vue du paiement de la rémunération qui leur est due au titre de l’exploitation de l’œuvre audiovisuelle, les auteurs bénéficient du même privilège que celui prévu à l’article 15.3) ci-dessus.

55. — 1) Le redressement judiciaire ou la liquidation des biens n’entraîne pas la résiliation du contrat de production audiovisuelle. Lorsque la réalisation ou l’exploitation de l’œuvre est continuée, toutes les obligations du producteur à l’égard des coauteurs doivent être respectées par le syndic, l’administrateur ou

toute personne intervenant dans les opérations de l'entreprise pendant le redressement judiciaire ou la liquidation des biens.

2) En cas de cession de tout ou partie de l'entreprise ou de liquidation, l'administrateur, le débiteur, le liquidateur, selon le cas est tenu d'établir un lot distinct pour chaque œuvre audiovisuelle pouvant faire l'objet d'une cession ou d'une vente aux enchères. Il a l'obligation d'aviser à peine de nullité, chacun des auteurs et des coproducteurs de l'œuvre par lettre recommandée un mois avant toute décision sur la cession ou toute procédure de liquidation. L'acquéreur est de même lié par les obligations du cédant. L'auteur et les coauteurs possèdent un droit de préemption sur l'œuvre, sauf si l'un des coproducteurs se déclare acquéreur. À défaut d'accord, le prix d'achat est fixé à dire d'expert.

3) Lorsque l'activité de l'entreprise a cessé depuis plus de trois mois ou lorsque la liquidation est prononcée, l'auteur et les coauteurs peuvent demander la résiliation du contrat de production audiovisuelle.

Titre III

Des droits voisins du droit d'auteur

56. — 1) Les droits voisins du droit d'auteur comprennent les droits des artistes-interprètes, des producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes et des entreprises de communication audiovisuelle.

2) La jouissance des droits reconnus aux personnes physiques et morales énumérées ci-dessus ne peut en tout état de cause porter atteinte aux droits d'auteur, ni en limiter l'exercice.

57. — 1) L'artiste-interprète a le droit exclusif de faire ou d'autoriser les actes suivants :

a) la communication au public de son interprétation, y compris la mise à disposition du public, par fil ou sans fil, de son interprétation fixée sur phonogramme ou vidéogramme, de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement, sauf lorsque la communication au public :

— est faite à partir d'une fixation ou d'une communication au public de l'interprétation ;

— est une réémission autorisée par l'entreprise de communication audiovisuelle qui émet le premier l'interprétation ;

b) la fixation de son interprétation non fixée ;

c) la reproduction d'une fixation de son interprétation ;

d) la distribution d'une fixation de son interprétation, par la vente, l'échange, la location au public ;

e) l'utilisation séparée du son et de l'image de l'interprétation, lorsque celle-ci a été fixée à la fois pour le son et l'image.

2) En l'absence d'accord contraire :

a) toute autorisation de télédiffuser accordée à une entreprise de communication audiovisuelle est personnelle ;

b) l'autorisation de télédiffuser n'implique pas autorisation de fixer l'interprétation ;

c) l'autorisation de télédiffuser et de fixer l'interprétation n'implique pas autorisation de reproduire la fixation ;

d) l'autorisation de fixer l'interprétation et de reproduire cette fixation n'implique pas autorisation de télédiffuser l'interprétation à partir de la fixation ou de ses reproductions.

58. — 1) L'artiste-interprète a droit au respect de son nom, de sa qualité et de son interprétation.

2) Ce droit est attaché à sa personne. Il est notamment perpétuel, inaliénable et imprescriptible. Il est transmissible à cause de mort.

59. — 1) Le producteur du phonogramme jouit du droit exclusif d'accomplir ou d'autoriser toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange, le louage ou la communication au public du phonogramme, y compris la mise à disposition du public par fil et sans fil de son phonogramme, de manière que chacun puisse y avoir accès à l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

2) Les droits reconnus au producteur du phonogramme en vertu de l'alinéa précédent, ainsi que le droit d'auteur et les droits des artistes-interprètes dont il disposerait sur l'œuvre fixée, ne peuvent faire l'objet de cessions séparées.

60. Lorsqu'un phonogramme est mis en circulation à des fins commerciales, ni l'artiste-interprète ni le producteur ne peuvent s'opposer à sa communication directe dans un lieu public, dès lors qu'il n'est pas utilisé dans un spectacle, ni à sa télédiffusion ou à sa distribution simultanée et intégrale par câble.

61. — 1) L'utilisation dans les conditions visées à l'article 60 ci-dessus des phonogrammes publics à des fins commerciales, quel que soit le lieu de fixation de ceux-ci, ouvre droit à rémunération au profit des artistes-interprètes et des producteurs.

2) Cette rémunération est versée par les personnes qui utilisent les phonogrammes publics à des fins commerciales. Elle est assise sur les recettes d'exploitation ou, à défaut, évaluée forfaitairement. Elle est répartie par moitié entre les artistes-interprètes et les producteurs de phonogrammes.

62. — 1) Le barème de rémunération et les modalités de versement de cette rémunération sont établis par l'organisme compétent de gestion collective en concertation avec les personnes utilisant les phonogrammes dans les conditions visées aux articles 59 et 61 ci-dessus.

2) À défaut d'accord dans les six mois de l'entrée en vigueur de la présente loi ou dans l'hypothèse où aucun accord n'intervient à l'expiration d'un précédent accord, une commission d'arbitrage dont la composition est déterminée par voie réglementaire statue définitivement sur la question.

63. — 1) Les personnes utilisant les phonogrammes à des fins commerciales sont tenues, lorsqu'elles s'acquittent de leurs obligations, de fournir à l'organisme compétent de gestion collective les programmes exacts des utilisations auxquelles elles procèdent et tous les éléments documentaires indispensables à la répartition des droits.

2) La rémunération prévue au présent titre est perçue pour le compte des ayants droit ou ayants cause et répartie entre ceux-ci par l'organisme compétent de gestion collective.

64. — 1) Le producteur du vidéogramme jouit du droit exclusif d'accomplir ou d'autoriser toute reproduction, mise à la disposition du public par la vente, l'échange, le louage, ou la communication au public du vidéogramme, y compris la mise à disposition du public, par fil ou sans fil, de son vidéogramme, de manière que chacun puisse y avoir accès à l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement.

2) Les droits reconnus au producteur du vidéogramme en vertu de l'alinéa précédent, ainsi que les droits d'auteur et les droits des artistes-interprètes, dont il disposerait sur l'œuvre fixée, ne peuvent faire l'objet de cessions séparées.

65. L'entreprise de communication audiovisuelle jouit du droit exclusif d'accomplir ou d'autoriser :

— la fixation, la reproduction de la fixation, la réémission des programmes et la communication au public de ses programmes, y compris la mise à disposition du public, par fil ou sans fil, de ses programmes de manière que chacun puisse y avoir accès à l'endroit et au moment qu'il choisit individuellement ;

— la mise à la disposition du public par vente, louage ou échange de ses programmes.

66. Les autorisations visées au présent titre doivent, à peine de nullité, être données par tout moyen laissant trace écrite, y compris les supports électroniques.

67. — 1) Les bénéficiaires des droits ouverts au présent titre ne peuvent interdire :

- a) les représentations privées et gratuites effectuées exclusivement dans un cercle familial ;
- b) les reproductions strictement réservées à l'usage privé de la personne qui les réalise et non destinées à l'utilisation collective ;
- c) sous réserve d'éléments suffisants d'identification de la source :
 - les analyses et courtes citations justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'œuvre à laquelle elles sont incorporées ;
 - les revues de presse ;
 - la diffusion, même intégrale à titre d'information, d'actualité, des discours destinés au public dans les assemblées politiques, administratives, judiciaires ou académiques, ainsi que dans des réunions publiques à caractère politique et les cérémonies officielles;
- d) la parodie, le pastiche et la caricature, compte tenu des lois du genre.

2) Les artistes-interprètes ne peuvent interdire ni la reproduction ni la communication publique de leurs prestations si elles sont accessoires à un événement constituant un sujet principal d'une séquence, d'une œuvre ou d'un document audiovisuel.

68. La durée des droits patrimoniaux, objet du présent titre est de cinquante ans à compter :

- de la fin de l'année civile de fixation, pour les phonogrammes, vidéogrammes et les interprétations qui y sont fixées ;
- de la fin de l'année civile d'exécution, pour les interprétations non fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes ;
- de la fin de l'année civile de télédiffusion, pour les programmes des entreprises de communication audiovisuelle.

Titre IV

De la rémunération pour copie privée

Chapitre I

De la rémunération pour copie privée

Des phonogrammes et vidéogrammes de commerce

69. Les auteurs et les artistes-interprètes des œuvres et interprétations fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes, ainsi que les producteurs de ces phonogrammes ou vidéogrammes, ont droit à une rémunération au titre de la reproduction destinée à un usage strictement personnel et privé.

70. — 1) La rémunération prévue au précédent article est versée par le fabricant ou l'importateur des supports d'enregistrement utilisables pour la reproduction à usage privé d'œuvres ou d'interprétations fixées sur phonogrammes ou vidéogrammes lors de la mise en circulation au Cameroun de ceux-ci.

2) Le montant de la rémunération est fonction du type de support et de la durée d'enregistrement qu'il permet.

71. — 1) Les types de support, les taux de rémunération et les modalités de versement sont déterminés par voie réglementaire.

2) La rémunération prévue au présent chapitre est perçue pour le compte des ayants droit ou ayants cause par l'organisme compétent de gestion collective.

3) La rémunération pour copie privée des phonogrammes ou vidéogrammes bénéficie à parts égales aux auteurs, aux artistes-interprètes, aux producteurs et au fonds de soutien à la politique culturelle prévu à l'article 5.4) ci-dessus.

Chapitre II

De la rémunération pour copie privée

Des œuvres imprimées

72. Les auteurs des œuvres imprimées et les éditeurs desdites œuvres ont droit à une rémunération au titre de la reproduction destinée à un usage strictement personnel et privé.

73. La rémunération prévue au présent article est versée par le fabricant ou l'importateur des machines et utilisable pour la reproduction à usage privé, d'une œuvre imprimée, lors de la mise en circulation au Cameroun de ces machines.

74. — 1) Les types de machines assujettis à la rémunération et le taux de cette rémunération, ainsi que les modalités de versement sont déterminés par voie réglementaire.

2) La rémunération prévue au présent chapitre est perçue pour le compte des ayants droit ou ayants cause par l'organisme compétent de gestion collective.

3) La rémunération pour copie privée des œuvres imprimées bénéficie à parts égales aux auteurs, aux éditeurs et au fonds de soutien à la politique culturelle prévu à l'article 5.4) ci-dessus.

Titre V

De la gestion collective

75. — 1) Les titulaires du droit d'auteur ou des droits voisins peuvent, aux fins de l'exercice de leurs droits, créer des organismes de gestion collective de droits d'auteur et de droits voisins.

2) Il ne peut être créé qu'un organisme par catégorie de droit d'auteur et de droits voisins. Les catégories sont déterminées par genre et par association nécessaire.

3) Les dispositions de l'alinéa 1) du présent article ne portent nullement préjudice à la faculté appartenant aux auteurs et aux titulaires de droits voisins d'exercer directement les droits qui leur sont reconnus par la présente loi.

76. Les modalités de contrôle de la création et du fonctionnement des organismes de gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins du droit d'auteur sont fixées par voie réglementaire.

77. — 1) Peuvent être membres d'un organisme de gestion collective, les auteurs, les artistes-interprètes, les producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes, les éditeurs ou leurs ayants droit ou ayants cause.

2) Sauf convention contraire, l'acte d'affiliation à un organisme confère à celui-ci mandat de son membre pour accomplir tout acte de gestion collective, telles l'autorisation d'exploitation des œuvres, la perception et la répartition des redevances, la défense judiciaire des droits.

78. — 1) Les organismes de gestion collective doivent tenir à la disposition des personnes intéressées le répertoire de leurs membres et des œuvres de ceux-ci.

2) Les organismes de gestion collective doivent utiliser leurs revenus selon un barème déterminé par leurs statuts et autres textes fondamentaux approuvés par le ministre chargé de la culture.

79. — 1) Tout organisme de gestion collective est tenu de communiquer au ministre chargé de la culture spontanément ou à la demande de celui-ci :

a) ses comptes annuels ;

- b) les modifications de ses statuts et autres textes fondamentaux ainsi que des règles de perception et de répartition des droits, un mois au moins avant leur examen par l'assemblée générale ;
- c) les accords de coopération et autres conventions conclus avec les tiers ;
- d) les décisions de l'assemblée générale ;
- e) les bilans et compte rendus, ainsi que le rapport du commissaire aux comptes ;
- f) les noms de ses représentants.

2) Le ministre chargé de la culture ou son représentant peut recueillir, sur pièces et sur place, les informations mentionnées au présent article.

Titre VI

Des infractions, des sanctions et des procédures

80. Est constitutive de contrefaçon :

a) toute exploitation d'une œuvre littéraire ou artistique faite en violation de la présente loi, par représentation, reproduction, transformation ou distribution par quelque moyen que ce soit ;

b) toute reproduction, communication au public ou mise à la disposition du public par vente, échange, location d'une interprétation, d'un phonogramme, d'un vidéogramme, réalisées sans l'autorisation lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprète, du producteur de phonogramme ou de vidéogramme, ou de l'entreprise de communication audiovisuelle ;

c) toute atteinte au droit moral, par violation du droit de divulgation, du droit à la paternité ou du droit au respect d'une œuvre littéraire ou artistique ;

d) toute atteinte au droit à la paternité et au droit à l'intégrité de la prestation de l'artiste-interprète.

81. — 1) Est assimilé à la contrefaçon :

a) l'importation, l'exportation, la vente ou la mise en vente des objets contrefaisants ;

b) l'importation ou l'exportation de phonogrammes ou vidéogrammes réalisées sans autorisation lorsqu'elle est exigée, de l'artiste-interprète ou du producteur de phonogrammes ou de vidéogrammes ;

c) le fait de fabriquer sciemment ou d'importer en vue de la vente ou de la location, ou d'installer un équipement, matériel, dispositif ou instrument conçu en tout ou partie pour capter frauduleusement des programmes télédiffusés lorsque ces programmes sont réservés à un public déterminé qui y accède moyennant une rémunération versée à son opérateur ou à ses ayants droit ou ayants cause ;

d) la neutralisation frauduleuse des mesures techniques efficaces dont les titulaires de droits d'auteur et de droits voisins se servent pour la protection de leur production contre les actes non autorisés ;

e) le fait de laisser reproduire ou de représenter dans son établissement de façon irrégulière les productions protégées en vertu de la présente loi ;

f) le défaut de versement ou le retard injustifié de versement d'une rémunération prévue par la présente loi ;

g) le fait d'accomplir les actes suivants, en sachant ou, pour les sanctions civiles, en ayant de justes raisons de croire que cet acte va entraîner, permettre, faciliter ou dissimuler une atteinte à un droit prévu par la présente loi :

— supprimer ou modifier sans y être habilité, toute information relative au régime des droits se présentant sous forme électronique ;

— distribuer, importer aux fins de distribution, communiquer au public sans y être habilité, des originaux ou des exemplaires d'œuvres, d'interprétations, de vidéogrammes, de phonogrammes, de programmes, en sachant que les informations relatives au régime des droits se présentant sous forme électronique ont été supprimées ou modifiées sans autorisation.

2) Par "information sur le régime des droits", il faut entendre des informations qui permettent d'identifier l'œuvre, l'interprétation, le vidéogramme, le phonogramme ou le programme, ou les informations sur les conditions et modalités d'utilisation de ces productions et tout numéro ou code représentant ces informations lorsque l'un de ces éléments d'information est joint à l'exemplaire d'une production ou est lié à la communication d'une production au public.

82. — 1) Les infractions visées aux articles 80 et 81 sont punies d'un emprisonnement de cinq (5) ans à dix (10) ans et d'une amende de 500 000 à 10 000 000 de Francs CFA ou de l'une de ces deux peines seulement.

2) Les peines prévues au présent article sont doublées lorsque l'auteur de l'infraction est le cocontractant du titulaire du droit violé.

83. Les infractions aux dispositions de l'article 20 ci-dessus peuvent entraîner une condamnation solidaire à des dommages et intérêts par le tribunal au profit des bénéficiaires du droit de suite, de l'acquéreur, du vendeur et de la personne chargée de procéder à la vente aux enchères publiques.

84. — 1) En tout état de cause, le tribunal peut ordonner la confiscation des exemplaires contrefaisants, du matériel ayant servi à la commission de l'infraction, de même que les recettes qu'elle aurait procurées au contrevenant.

2) Le matériel utilisé par le contrefacteur et les exemplaires contrefaisants peuvent être détruits.

3) La juridiction peut ordonner la publication de la décision dans les conditions prévues à l'article 33 du Code pénal.

85. — 1) Lorsque leurs droits sont violés ou menacés de l'être, les personnes physiques ou morales ou leurs ayants droit ou ayants cause, titulaires des droits visés par la présente loi, peuvent requérir un officier de police judiciaire ou un huissier de justice pour constater les infractions et, au besoin, saisir, sur autorisation du Procureur de la République ou du juge compétent, les exemplaires contrefaisants, les exemplaires et les objets importés illicitement et le matériel résultant, ayant servi ou devant servir à une représentation ou à une reproduction, installés pour de tels agissements prohibés.

2) Le président du tribunal civil compétent peut également, par ordonnance sur requête, décider de :

a) la suspension de toute fabrication en cours tendant à la reproduction illicite d'une œuvre ;

b) la suspension des représentations ou des exécutions publiques illicites ;

c) la saisie même les jours non ouvrables ou en dehors des heures légales, des exemplaires constituant une reproduction illicite de l'œuvre, déjà fabriqués ou en cours de fabrication, des recettes réalisées ainsi que des exemplaires contrefaisants ;

d) la saisie du matériel ayant servi à la fabrication ;

e) la saisie des recettes provenant de toute exploitation effectuée en violation des droits d'auteur ou des droits voisins.

86. — 1) Dans les quinze jours de la date du procès-verbal de saisie, le saisi ou le tiers saisi peut demander au président du tribunal d'en cantonner les effets, ou encore d'autoriser la reprise de fabrication ou celle des représentations, sous l'autorité d'un administrateur constitué séquestre, à qui appartiendront les produits de cette fabrication ou de cette exploitation.

2) Le président du tribunal statuant en référé peut, s'il fait droit à une demande du saisi ou du tiers saisi, ordonner à la charge du demandeur la consignation d'une somme effectuée à la garantie des dommages et intérêts auxquels l'auteur pourrait prétendre.

87. Faute pour le saisissant de saisir la juridiction compétente dans les quinze jours de la saisie, mainlevée de cette saisie peut être ordonnée, à la demande du saisi ou du tiers saisi, par le président du tribunal statuant en référé.

88. Lorsque les produits d'exploitation revenant au titulaire du droit d'auteur et de droits voisins font l'objet d'une saisie-attribution, le président du tribunal civil compétent peut ordonner le versement à l'auteur, à titre alimentaire, d'une certaine somme ou d'une quotité déterminée des sommes saisies.

89. Lorsque, par des marchandises qui viennent d'être dédouanées, une partie porte atteinte au droit d'auteur ou aux droits voisins, le président du tribunal peut lui ordonner de cesser la violation.

90. — 1) Lorsque le titulaire du droit d'auteur ou de droits voisins soupçonne l'importation ou l'exportation imminente de marchandises qui violent ses droits, il peut demander au ministre en charge des douanes ou au président du tribunal de faire suspendre par les autorités douanières la mise en libre circulation desdites marchandises.

2) Le demandeur devra, à l'appui de sa demande, fournir une description des marchandises et prouver l'atteinte en vertu de la loi du pays d'importation ou de la présente loi.

3) Afin de permettre au demandeur d'engager et justifier son action en justice, l'administration des douanes devra lui fournir toutes les informations relatives aux marchandises retenues, nonobstant les dispositions du code des douanes relatives au secret professionnel. Le transporteur, le transitaire, le déclarant, l'acconier ou toute autre personne est astreinte à la même obligation.

4) Le juge ou le ministre peut exiger une caution au demandeur.

5) L'importateur ou l'exportateur et le demandeur sont informés de la suspension dans les cinq jours qui suivent la décision.

6) Dix (10) jours après que le demandeur ait été informé de la suspension, si les autorités douanières ignorent qu'une personne autre que le défendeur n'a pas saisi la juridiction compétente quant au fond, ou si l'autorité compétente a prolongé la suspension, celle-ci sera levée.

7) Le demandeur doit réparer le préjudice causé par la détention injustifiée des marchandises.

91. Pour l'application des dispositions pénales ci-dessus, les délais d'opposition et d'appel sont respectivement de quinze (15) jours et d'un (1) mois à compter de la signification du jugement.

Titre VII

Du champ d'application de la loi

92. Les œuvres, les interprétations, les phonogrammes, les vidéogrammes et les programmes des camerounais sont protégés par la présente loi. En cas de cotitularité, il suffit que l'un des titulaires soit Camerounais.

93. — 1) Les étrangers jouissent au Cameroun du droit d'auteur ou de droits voisins dont ils sont titulaires, sous la condition que la loi de l'État dont ils sont les nationaux ou sur le territoire duquel ils ont leur domicile, leur siège social ou un établissement protège les droits des camerounais.

2) Le droit d'auteur et les droits voisins dont jouissent les étrangers sont protégés conformément à la présente loi.

94. Les dispositions de la présente loi relative à la protection des œuvres littéraires et artistiques, aux interprétations, phonogrammes, vidéogrammes et programmes s'appliquent aux œuvres qui ont droit à la protection en vertu d'un traité international auquel le Cameroun est parti.

95. Toute question préalable au problème principal de la protection des droits des étrangers, notamment la question de la détermination de la qualité de titulaire de droits, est réglée par la présente loi.

Titre VIII

Des dispositions transitoires et finales

96. Les organismes de gestion collective sont tenus de se conformer aux dispositions de la présente loi dans les douze (12) mois suivant son entrée en vigueur.

97. La présente loi qui abroge toutes dispositions antérieures contraires, notamment la loi n° 90/010 du 10 août 1990, sera enregistrée et publiée suivant la procédure d'urgence, puis insérée au Journal Officiel en français et en anglais.

Annexe 22 : loi n° 2006/018 du 29 décembre 2006 régissant la publicité au Cameroun.

L'Assemblée Nationale a délibéré et adopté,

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit.

TITRE I

DISPOSITIONS GÉNÉRALES

Article premier –

La présente loi régit la publicité au Cameroun.

À ce titre, elle :

- organise les activités publicitaires ;
- définit les règles relatives à la forme et aux contenus des messages publicitaires ;
- fixe le cadre général du contrôle et de la régulation des activités publicitaires.

Article 2 –

La présente loi s'applique à toutes les activités de publicité ou destinées à la publicité, réalisées sur le territoire du Cameroun par tout opérateur intervenant dans ce secteur, quels que soient son statut juridique, le lieu de son siège ou de son principal établissement, la nationalité de ses propriétaires, de son capital ou de ses dirigeants.

Article 3 –

Pour l'application de la présente loi et des textes réglementaires qui en découlent, les définitions suivantes sont admises :

Affichage publicitaire : Tout tract ou prospectus, tout visuel imprimé, tout caisson lumineux ou tout autocollant apposés sur des supports situés à des espaces ouverts, sur des meubles ou des immeubles, et visibles au grand public, à l'exception de ceux apposés sur les meubles ou des immeubles du siège social, les centres et les points de distribution ainsi que les représentations commerciales, lorsqu'ils ne diffusent pas un message publicitaire.

Agence conseil : Toute personne morale agissant pour le compte d'un annonceur, en vue de l'élaboration d'une stratégie de communication publicitaire et du suivi de son opérationnalisation, quels qu'en soient la nature et les objectifs.

Annonceur : toute personne physique ou morale à l'initiative de laquelle des messages publicitaires sont produits et émis et qui en assure le financement.

Courtier en publicité : Toute personne agissant en qualité de démarcheur pour le compte d'une régie de publicité, en vue de la commercialisation d'espaces publicitaires auprès des annonceurs, et rémunérée à la commission.

Hors-média : Tout vecteur de messages publicitaires ne mettant pas en œuvre la notion de média.

Média : Moyen de communication permettant d'atteindre un public donné de façon collective et simultanée et faisant intervenir un ensemble de techniques et de technologies de production et de diffusion de masse, entre la source du message et ses destinataires.

Marketing direct : Ensemble de techniques de communication mises en œuvre pour atteindre le grand public, avec la possibilité de valider à chaque fois la réception des messages émis et d'amorcer un dialogue interactif dans le temps.

Promotion sur le lieu de vente (p.l.v.) : Action de marketing réalisée sur le lieu de vente d'un bien ou d'un service, dans le but de les promouvoir directement auprès d'un public donné et de déclencher sur place un acte d'achat.

Publicité : Ensemble de procédés et de techniques destinés à attirer l'attention ou la curiosité d'un public en l'informant sur un bien, un service, pour le convaincre de l'acheter, de l'utiliser -, de l'adopter.

Publicité événementielle : Toute action publicitaire liée à un événement et permettant d'atteindre directement le public en l'associant au dit événement.

Régie de publicité : Personne morale agissant pour le compte d'un support publicitaire, en vue de la commercialisation des espaces publicitaires ouverts par ce dernier à l'intention des annonceurs.

Support publicitaire : Tout espace de communication ou organe propriétaire d'un espace de communication liés aux moyens média ou hors -média, dès lors que ceux-ci permettent d'assurer le contact final d'un message publicitaire avec le public auquel on le destine.

TITRE II

DU RÉGIME JURIDIQUE DES ACTIVITÉS PUBLICITAIRES

CHAPITRE 1

DES CONDITIONS D'EXERCICE DES PROFESSIONS PUBLICITAIRES

Article 4 –

Les professions publicitaires s'exercent dans le cadre des métiers suivants :

- I. L'agence conseil en publicité ;
- II. La régie de publicité ;
- III. Le courtier en publicité.

Article 5 –

1. L'Accès aux professions publicitaires est libre.
2. Toute personne désireuse d'exercer une profession publicitaire est tenue, préalablement au démarrage de ses activités, de solliciter et d'obtenir un agrément délivré par le ministre chargé de la publicité.

Article 6 –

- Toute entreprise de publicité doit avoir un principal responsable.
- Le principal responsable visé à l'alinéa ci-dessus est celui qui gère l'entreprise et la représente dans tous les actes de la vie civile.

Il doit remplir les conditions suivantes :

- Être âgé de vingt-et-un (21) ans au moins à la date de soumission du dossier de demande d'agrément ;
- Être de nationalité camerounaise ou à défaut, apporter la preuve d'avoir satisfait aux conditions relatives à l'exercice des activités commerciales par les personnes de nationalité étrangère au Cameroun ;
- Justifier d'une expérience professionnelle d'au moins cinq ans dans le secteur de la publicité ou d'une formation de niveau supérieur ;

- Jouir d'une bonne moralité.

Article 7 –

a) Le dossier de demande d'agrément soumis au ministre chargé de la publicité en vue de l'obtention de l'agrément à une profession publicitaire comprend:

- Une demande timbrée en tarif en vigueur adressée au ministre chargé de la publicité mentionnant :
 - La profession publicitaire choisie ;
 - La raison sociale de l'entreprise et son adresse complète ;
 - Les noms et prénoms du principal responsable (directeur général, gérant ou toute autre fonction en tenant lieu).
 - Une expédition des statuts de l'entreprise ;
 - Une copie de l'attestation d'inscription de l'entreprise au registre de commerce et du crédit mobilier ;
 - Une copie de l'inscription de l'entreprise au registre statistique ;
 - Une copie du numéro de contribuable en cours de validité ;
 - Une copie de la patente en cours de validité ;
 - Un certificat d'imposition de la période fiscale la plus récente précédant la demande d'agrément ;
 - Une attestation d'immatriculation et pour soumission à la CNPS ;
 - Une attestation d'ouverture de compte dans un établissement bancaire de droit camerounais ;
 - Une quittance de paiement au Trésor public des frais de dossier dont le montant est fixé par arrêté du ministre chargé de la publicité;
 - Une copie certifiée conforme de la carte nationale d'identité du principal responsable ;
 - Un extrait de casier judiciaire (bulletin N° 3) du principal responsable datant de moins de trois mois ; - Quatre photos d'identité du principal responsable ;
 - Un certificat de domicile du principal responsable ;
 - Une attestation d'assurance responsabilité civile ou une caution bancaire dont les montants sont fixés par arrêté du ministre chargé de la publicité;
 - Un contrat de bail enregistré ou un certificat de propriété immobilière sur le lieu du siège de l'entreprise ;
 - Une déclaration sur l'honneur de la bonne moralité du principal responsable de l'entreprise.

b) Le dossier de demande d'agrément constitué conformément aux dispositions de l'alinéa 1 ci-dessus sont fixés par arrêté du ministre chargé de la publicité ;

c) L'agrément est délivré pour une période d'un an renouvelable.

d) Les agréments délivrés en vue de l'exercice des professions d'agence conseil et de régie de publicité sont incessibles.

e) Le renouvellement de l'agrément s'effectue dans les mêmes conditions que la première demande.

Article 8 –

Les conditions d'accès aux professions publicitaires visées à l'article 5, alinéa 2 ainsi qu'aux articles 6 et 7 susvisés ne s'appliquent pas au courtier en publicité.

Article 9 –

- a) Toute régie de publicité désireuse de collaborer avec un courtier en publicité doit, préalablement à ladite collaboration, en faire déclaration au ministre chargé de la publicité.
- b) La déclaration de la régie de publicité visée à l'alinéa 1 ci-dessus comprend :
 - Une copie de l'agrément de la régie de publicité ;
 - Une identification précise (noms et prénoms, date et lieu de naissance, filiation, domicile du courtier;
 - Une copie de l'acte attestant de la collaboration de la régie de publicité avec le courtier, précisant la durée de ladite collaboration ;
 - Quatre photos d'identité du courtier.

Article 10 –

Les professions d'agence conseil en publicité et de régie de publicité s'exercent dans le cadre des sociétés commerciales et conformément aux dispositions communautaires, législatives et réglementaires régissant les activités commerciales et fixant les règles de concurrence au Cameroun.

Article 11 –

1. Les professions d'agence conseil et de régie de publicité sont incompatibles.
2. À ce titre, aucune entreprise ne peut prétendre exercer simultanément l'une et l'autre professions publicitaires visées à l'alinéa 1 ci-dessus, ni exercer une profession publicitaire autre que celle à laquelle elle a été agréée.

Article 12 –

- 3) Les annonceurs et les supports sont des partenaires des professions publicitaires. Ils ne peuvent exercer l'un ou l'autre métiers énumérés à l'article 4 ci-dessus.
- 4) Toutefois, les supports désireux de gérer eux-mêmes leurs espaces publicitaires doivent constituer des personnes morales distinctes des leurs et se soumettre aux conditions préalables à l'exercice de la profession de régie de publicité, telles que visées à l'article 5, alinéa 2, ainsi qu'aux articles 6 et 7 susvisés.

Article 13 –

Les opérateurs de droit étranger désireux d'exercer l'une quelconque des activités publicitaires sur le territoire du Cameroun doivent conclure un accord de représentation à cet effet avec un opérateur de droit camerounais dûment agréé à la profession publicitaire concernée.

Article 14 –

- a) En conséquence des dispositions de l'article 3, alinéa II ainsi que celles des articles II et 12 ci-dessus, les régies de publicité sont seules habilitées à commercialiser des espaces publicitaires pour le compte des supports publicitaires.
- b) Au même titre, les agences conseils sont seules habilitées à concevoir pour le compte des annonceurs, des stratégies créatives et à élaborer des messages publicitaires et des plan-médias dans le cadre des campagnes publicitaires menées par lesdits annonceurs.

Article 15 –

La publicité utilise pour la mise à disposition de ses messages au public des moyens médias et hors-médias.

Article 16 –

Les moyens médias comprennent :

1. La presse écrite ;
2. La radiodiffusion sonore ;
3. La radiodiffusion télévisuelle;
4. Le cinéma ;
5. L'affichage publicitaire ;
6. Les sites Internet et les journaux en ligne;
7. Les enseignes lumineuses ;
8. Les voitures publicitaires ou tout autre procédé analogue;
9. Tout autre procédé du même type découlant des progrès de la technologie dans le domaine de la communication.

Article 17 –

Les moyens hors-médias comprennent ;

1. La publicité événementielle ;
2. La promotion sur le lieu de vente (P.L.Y.) ;
3. Les réseaux de téléphonie cellulaire ;
4. Les messageries électroniques ;
5. Tout autre outil ou support de marketing direct ;
6. Tout autre procédé du même type découlant des progrès de la technologie dans le domaine de la communication.

Article 18 –

Les modalités particulières de diffusion de la publicité par les moyens médias et hors-médias sont fixées par voie réglementaire.

CHAPITRE II –

DES CONDITIONS PARTICULIÈRES A L’AFFICHAGE PUBLICITAIRE

Article 19 –

1. L'affichage publicitaire est soumis aux règles fixant le régime domanial au Cameroun.
2. À ce titre, les règles de compétence en matière de gestion et d'exploitation des domaines public et privé ou de leurs emprises, où se déploie l'affichage publicitaire sont celles fixées par les lois et règlements applicables au régime domanial au Cameroun.

Article 20 –

- 1) Tout affichage publicitaire tel que défini par la présente loi et à l'exception des affichages visés aux articles 33 et 34 de la loi N° 90/052 du 19 décembre 1990 relative à la liberté de communication sociale, donne lieu a paiement des taxes et des redevances sur l'achat d'espaces publicitaires.

- 2) Les dispositions de l'alinéa 1 ci-dessus s'appliquent à tout visuel imprimé ou lumineux apposé que les emprises des domaines publics, tels que définis par les dispositions législatives et réglementaires fixant le régime
- 3) Les conditions particulières d'organisation de l'affichage publicitaire sont fixées par voie réglementaire.

Article 21 –

L'affichage publicitaire ne peut s'effectuer que sur les emplacements réservés ou indiqués à cet effet par les autorités compétentes, telles que prévues à l'article 19, alinéa 2 susvisé ;

Article 22 –

1. Nonobstant les dispositions de l'article 21 ci-dessus, l'affichage publicitaire est interdit sur les meubles appartenant aux administrations publiques, aux associations à caractère politique et aux organisations à caractère religieux.
2. La même interdiction s'applique aux immeubles abritant les administrations publiques, les lieux de culte et les associations à caractère politique.
3. Toutefois, l'affichage publicitaire peut être autorisé sur les meubles appartenant aux associations à caractère politique ou les organisations à caractère religieux ainsi que sur les immeubles abritant lesdites associations et organisations lorsqu'il concerne leurs produits ou activités.
4. Les modalités spécifiques de l'affichage publicitaire visé à l'alinéa 3 ci-dessus sont fixées par voie réglementaire.

CHAPITRE III –

DES REGLES RELATIVES A LA FORME ET AUX CONTENUS DES MESSAGES PUBLICITAIRES

Article 23 –

- 1) Le contenu des messages publicitaires doit être conforme aux exigences de décence, de moralité et de véracité.
- 2) Il ne peut porter atteinte au crédit de l'État, ni aux valeurs et traditions de la culture nationale.

Article 24 –

Les messages publicitaires doivent être exempts de toute discrimination raciale, ethnique ou sexuelle, des scènes de violence et de toute incitation à des comportements préjudiciables à la santé, à la sécurité des biens et des personnes ou à la protection de l'environnement.

Article 25 –

Les messages publicitaires ne doivent contenir aucun élément de nature à heurter les convictions politiques ou religieuses des consommateurs.

Article 26 –

- 1) La publicité ne doit pas, sauf motif légitime, présenter des mineurs en situation dangereuse.
- 2) Elle ne doit en aucun cas, exploiter l'inexpérience ou la naïveté des enfants, des adolescents, la fragilité des personnes handicapées et de toute autre personne vulnérable en raison de son état physique ou mental.

Article 27 –

- 1) Lorsqu'elle s'adresse aux enfants, la publicité ne doit pas être de nature à compromettre leur éducation, ni comporter de présentation visuelle ou de déclaration écrite ou orale qui puisse leur causer un dommage physique, matériel, mental ou moral.
- 2) Elle ne doit pas exploiter, altérer ou tendre à ruiner la confiance particulière ou le respect que les mineurs ont envers leurs parents, leurs éducateurs ou d'autres personnes dont dépend leur formation morale ou intellectuelle.

Article 28 –

- 1) Les messages publicitaires doivent être aisément identifiables.
- 2) Ils doivent de ce fait comporter des indications permettant de les identifier de manière expresse comme tels.
- 3) Les conditions d'inscription et de visibilité de ces indications sont fixées par voie réglementaire.

Article 29 –

La publicité ne doit faire appel ni de façon scripturale, ni de façon orale ou visuelle à des personnes physiques signant des articles de presse ou présentant des émissions de radiodiffusion sonore ou télévisuelle en qualité de journaliste, au sens où l'entendent la loi N° 90/052 du 19 décembre 1990 relative à la liberté de communication sociale, ses modificatifs subséquents ainsi que les textes réglementaires fixant les conditions de délivrance de la carte de presse.

Article 30 –

Il est interdit de faire de la publicité sur des produits illégaux et notamment sur les produits de contrefaçon.

Article 31 –

La publicité imitante est interdite lorsqu'elle porte atteinte au droit des marques, au droit d'auteur et d'une manière générale au droit de propriété intellectuelle, tels que prévus par la réglementation en vigueur, et qu'il y a effectivement action publicitaire, jusqu'à la mise à disposition finale du message publicitaire au public.

Article 32 –

Lorsqu'elle touche au droit des marques, la publicité imitante n'est constitutive de contrefaçon que dans la mesure où l'imitation de la marque est de nature à entraîner une confusion entre la marque de référence et celle imitante.

Article 33 –

Sans préjudice de la protection des marques visée aux articles 31 et 32 ci-dessus, le droit d'auteur et les droits voisins et d'une manière générale, le droit de propriété intellectuelle s'appliquent à la publicité.

Article 34 –

Est interdite toute publicité de nature à déconsidérer une entreprise ou un produit spécifique ou comportant sous quelque forme que ce soit, des allégations, indications ou présentations fausses ou de nature à induire en erreur.

Article 35 -

- 1) La publicité qui met en comparaison des biens et des services est interdite lorsqu'elle utilise une citation ou une représentation de la marque de fabrique, de commerce ou de service d'autrui, soit une citation ou une représentation de la raison sociale ou de la dénomination sociale, du nom commercial ou de l'enseigne d'autrui.

2) Pour les biens et services qui bénéficient d'une appellation d'origine contrôlée, la comparaison n'est autorisée que si elle porte sur des biens ou des services bénéficiant de la même appellation.

3) Lorsque la comparaison porte sur les prix, elle doit concerner des produits identiques vendus dans les mêmes conditions et indiquer la durée pendant laquelle sont maintenus les prix mentionnés comme siens par l'annonceur.

Article 36 –

En tout état de cause, il est interdit de faire figurer des annonces comparatives sur des emballages, des factures, des titres de transport, des moyens de paiement ou des billets d'accès à des spectacles ou à des lieux ouverts au public.

Article 37 –

La publicité ne doit pas contenir sans l'autorisation des intéressés ou de leurs ayants droit, des références ou autres déclarations émanant d'une personne, d'une firme ou d'une institution déterminées, ni comporter sans l'autorisation de la personne habilitée, l'image, le nom, le surnom ou le pseudonyme d'un individu identifiable.

Article 38 –

1) La publicité des armes à feu et des explosifs de toute nature ou celle de tout autre instrument ou produit susceptible de causer la mort ou de porter atteinte à l'intégrité physique des personnes humaines est interdite, quels qu'en soient l'usage ou la destination.

2) Sont également interdites les publicités en faveur des établissements funéraires et des pompes funèbres.

Article 39 –

1) Les publicités en faveur des cigarettes et autres produits du tabac sont interdites dans la presse écrite, par voie de radiodiffusion sonore, de radiodiffusion télévisuelle, d'affichage publicitaire et de cinéma ou de toute autre structure assimilable.

2) L'interdiction visée à l'alinéa 1 ci-dessus s'applique également à toute forme de parrainage ou de mécénat mettant en évidence les cigarettes et autres produits de tabac, ainsi qu'à la publicité transfrontalière impulsée à partir du territoire camerounais.

3) Les publicités en faveur des cigarettes et les autres produits du tabac diffusées dans les conditions autres que celles énoncées aux alinéas 1 et 2 ci-dessus sont soumises à des restrictions dont les conditions sont fixées par voie réglementaire.

Article 40 –

1) Les publicités en faveur de l'alcool et des boissons alcoolisées sont soumises à des restrictions dont les modalités sont fixées par voie réglementaire.

2) Les restrictions visées à l'alinéa 1 ci-dessus portent notamment sur la forme, le volume, les arguments publicitaires, les personnages intervenant en qualité d'acteurs dans les publicités, et visibles par le public à l'intérieur des dites publicités lors de leurs diffusions, les horaires de diffusion, les médias et la nature des lieux où sont diffusés des messages publicitaires.

3) Sont également soumises à des restrictions dont les modalités sont fixées par voie réglementaire, les publicités en faveur des établissements scolaires et des institutions universitaires.

Article 41 –

La publicité en faveur des professions juridiques est interdite.

Article 42 –

- 1) La publicité en faveur des médicaments et des établissements pharmaceutiques n'est autorisée que dans les conditions fixées par le ministre chargé Santé Publique, après avis du conseil de l'Ordre des pharmaciens et de l'ordre national des médecins.
- 2) Les conditions de publicité visées à l'alinéa 1 ci-dessus sont fixées par arrêté du ministre de la Santé publique, après avis du conseil de l'Ordre des pharmaciens, de l'ordre national des médecins et du Conseil national de la publicité.

Article 43 –

La publicité en faveur des structures sanitaires et des pratiques médicales est interdite dans la presse écrite, par voie de radiodiffusion sonore, de radiodiffusion télévisuelle, d'affichage publicitaire, de cinéma ou par tout autre moyen de communication permettant l'accès au grand public.

TITRE III –

DE LA RÉGULATION ET DU CONTRÔLE DES ACTIVITÉS PUBLICITAIRES.

CHAPITRE IV

DES ORGANES DE RÉGULATION ET DE CONTRÔLE

Article 44 –

L'État assure la régulation du secteur de la publicité et exerce un contrôle sur ses activités publicitaires par le biais du ministre chargé de la publicité, avec le concours du Conseil National de la Publicité.

Article 45 –

- 1) Le Conseil national de la publicité, organe consultatif placé auprès du Ministère chargé de la publicité, pour l'assister dans l'élaboration, la mise en œuvre et l'évaluation de la politique de l'État en matière de publicité. À ce titre, il est chargé :
 - d'émettre des avis sur les dossiers de demandes d'agrément aux différentes professions publicitaires et sur tous les projets de textes à caractère législatif et réglementaire relatifs au secteur de la publicité ;
 - de veiller au respect de la déontologie professionnelle et de la réglementation en matière de publicité ; - d'élaborer des rapports sur le fonctionnement du secteur de la publicité ;
 - de proposer au ministre chargé de la publicité des mesures en vue d'un développement harmonieux du secteur de la publicité.

- 2) L'organisation et le fonctionnement du Conseil national de la publicité sont fixés par voie réglementaire.

Article 46 –

Il est créé un organe indépendant d'étude et de vérification de l'audience des médias et des supports publicitaires, dont l'organisation et le fonctionnement sont fixés par voie réglementaire.

CHAPITRE V

DU CONTRÔLE ADMINISTRATIF DES ACTIVITÉS PUBLICITAIRES

Article 47 –

- 1) En cas de violation de l'une des dispositions des articles 5, 7, alinéa 4, ainsi que celles des articles 9, 11, 12, 13, 14, 21 et 22 de la présente loi, le ministre chargé de la publicité peut, après une mise en

demeure restée sans effet et sans préjudice des poursuites judiciaires ordonner une amende allant d'un million de francs à dix millions de francs à l'encontre du contrevenant.

2) Lorsqu'une infraction est commise dans le cadre d'une campagne publicitaire, le ministre chargé de la publicité prononce l'interdiction de ladite campagne.

Article 48 –

1) Les amendes prévues à l'article 47 ci-dessus sont payées par le contrevenant dans les caisses du Trésor public contre quittance.

2) Elles donnent lieu le cas échéant, à la mise en œuvre d'une procédure de recouvrement forcé des créances de l'État, à la diligence des services du Trésor trois mois après la notification de la décision prononçant lesdites amendes.

Article 49 –

En cas de récidive dans la commission des infractions visées à l'article 47 ci-dessus, le ministre chargé de la publicité, sans préjudice des peines d'amende et d'interdiction susvisées, prononce à l'encontre du contrevenant, la suspension ou le retrait de l'agrément.

Article 50 –

a) Les agents assermentés du ministère chargé de la publicité, sont chargés sous l'autorité du ministre chargé de la publicité, du contrôle des activités publicitaires.

b) Les modalités de contrôle des activités publicitaires visées à l'alinéa 1 ci-dessus sont organisées par voie réglementaire.

TITRE IV

DES DISPOSITIONS PÉNALES

Article 51 –

1) Les infractions aux dispositions de la présente loi et des textes pris pour son application sont constatées par les officiers de police judiciaire à compétence générale, les agents assermentés du ministère chargé de la publicité et tous autres agents commissionnés et assermentés à cet effet. A cet effet, ils ont qualité pour procéder aux enquêtes et saisies s'il y a lieu.

2) Les procès-verbaux constatant les infractions et les objets saisis sont transmis au procureur de la République territorialement compétent.

Article 52 –

Est puni des peines prévues à l'article 222 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire portant atteinte au crédit de l'État.

Article 53 –

Est puni des peines prévues à l'article 265 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire contenant des scènes obscènes ou de nature à corrompre les mœurs.

Article 54 –

1) Est puni des peines prévues à l'article 344 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire de nature à compromettre l'éducation des enfants, à leur causer un dommage physique, matériel, mental ou moral, à altérer ou à ruiner la confiance particulière ou le respect que les mineurs ont envers leurs parents, ou à ruiner la confiance particulière ou le respect que les mineurs ont envers leurs parents, leurs éducateurs ou autres personnes dont dépend leur formation morale ou intellectuelle.

- 2) Les mêmes peines s'appliquent à celui qui fait diffuser sous sa responsabilité et sans motif légitime, un message publicitaire présentant des mineurs en situation de danger ou exploitant l'inexpérience ou la naïveté des enfants, des adolescents et la fragilité des personnes handicapées et de toute autre personne vulnérable en raison de leur état physique ou moral.

Article 55 –

Est puni des peines prévues à l'article 228, alinéa 2 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire présentant des scènes de violence ou faisant la promotion des armes à feu ou des explosifs ou de tout autre instrument ou produit susceptible de causer la mort ou de porter atteinte à l'intégrité physique des personnes ou à la sécurité des biens.

Article 56 –

Est puni des peines prévues à l'article 240 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire comportant des allégations fausses ou de nature à induire les consommateurs en erreur.

Article 57 –

Est puni des peines prévues à l'article 241 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire contenant des éléments de nature à porter outrage à une race, à une ou à une religion.

Article 58 –

- 1) Est puni de cinq à dix ans et d'une amende de 500.000 (3) à 10.000.000 francs ou de l'une de ces deux peines seulement, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité une publicité sur des produits illégaux, notamment les produits de la contrefaçon ou de contrebande.
- 2) Est puni des peines prévues à l'alinéa 1 ci-dessus, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un produit portant atteinte aux droits des marques, aux droits d'auteur droits voisins.
- 3) Est puni des mêmes peines, celui qui sous sa responsabilité fait diffuser une publicité imitante dans les conditions prévues aux articles 31 et 32 de la présente loi.
- 4) Pour l'application du présent article, la définition de la contrefaçon est assimilée aux activités indiquées à l'article 81 de la loi N° 2000/11 du 19 décembre 2000 relative aux l'endroits d'auteurs et aux droits voisins.

Article 59 –

Est puni des peines prévues en matière de concurrence déloyale, celui qui, en violation des dispositions des articles 35 et 36 de la présente loi fait diffuser sous sa responsabilité une publicité comparative.

Article 60 –

Est puni des peines prévues à l'article 300 du code pénal, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité, une publicité contenant des référence ou autres déclarations émanant d'une personne, d'une firme ou d'une institution déterminées, sans l'autorisation des intéressés ou de leurs ayants droit, ou comportant sans l'autorisation de la personne habilitée, l'image, le nom, le surnom ou le pseudonyme d'un individu identifiable.

Article 61 –

- 1) Est puni des peines prévues à l'article 228 alinéa 2 du code pénal, celui qui en violation des dispositions des dispositions de l'article 42, de la présente loi, fait diffuser sous sa responsabilité , un message publicitaire en faveur des médicaments ou d'établissements pharmaceutiques.
- 2) Est puni des mêmes peines que celles prévues à l'alinéa 1 ci-dessus, celui qui fait diffuser sous sa responsabilité, un message publicitaire en faveur des structures sanitaires pratiques médicales, dans la presse écrite, par voie de radiodiffusion sonore, de radiodiffusion télévisuelle, d'affichage publicitaire, de cinéma ou par tout autre moyen de communication permettant l'accès au grand public.

Article 62 –

- a) Est puni d'une amende de 20.000.000 à 50.000.000 de francs celui qui, en violation des dispositions des articles 39 et 40, alinéas 1 et 2 de la présente loi, fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire en faveur des cigarettes et des autres produits du tabac ou de l'alcool et des boissons alcoolisées.
- b) L'amende visée à l'alinéa 1 ci-dessus, peut le cas échéant, être portée à un moment équivalent à la moitié du budget employé à la campagne publicitaire illégale.
- c) Les mêmes peines s'appliquent à celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire comportant des éléments de nature à nuire à la santé des personnes ou à la protection de la nature ou de l'environnement.
- d) La condamnation est assortie d'une suspension d'un an de toute activité publicitaire pour une durée ne pouvant excéder un an.

Article 63 –

- a) Est puni d'une amende de 1.000 à 5.000.000 de francs, celui qui fait publier sous sa responsabilité un message publicitaire en faveur des professions juridiques.
- b) Est puni des peines prévues à l'alinéa 1 ci-dessus, celui qui, en violation des dispositions de l'article 40, alinéa 3 de la présente loi, fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire en faveur des établissements à caractère funéraire et des pompes funèbres.
- c) Les mêmes peines s'appliquent à celui qui fait diffuser sous sa responsabilité un message publicitaire en faveur des établissements funéraires et des pompes funèbres.

Article 64 –

Sont passibles, dans l'ordre, des peines qui répriment les infractions prévues par la présente loi, et sans préjudice des articles 96 et 97 du code pénal, les personnes suivantes:

- 1) l'annonceur et l'agence conseil ;
- 2) à défaut, la régie de publicité et le support.

Article 65

- 1) Lorsque la personne morale et son principal responsable, personne physique poursuivis pour la même infraction, il est prononcé des peines séparées.
- 2) En cas de poursuites et de condamnations prévues à l'alinéa 1 ci-dessus, la personne morale et le principal responsable de l'entreprise sont, le cas échéant, condamnés solidairement aux dommages et intérêts.

Article 66 -

- 1) La poursuite des infractions prévues par la présente loi a lieu d'office à la diligence du ministère public ou à la requête du ministre chargé de la publicité.
- 2) Toutefois, en ce qui concerne les délits contre des particuliers, la poursuite a lieu :
 - sur plainte de la victime ou toute autre personne habitée, si la victime est une personne physique.
 - sur la plainte du principal responsable de l'institution lorsque la victime est une personne morale.

Article 67

Les règles relatives à l'arrêt de l'action publique, à la prescription de l'action civile et de l'action publique et à la solidarité des deux actions sont prévues par le code de procédure pénale.

TITRE V

DISPOSITIONS TRANSITOIRES ET FINALES

Article 68 –

Les entreprises de publicité, toutes les professions ainsi que les personnes physiques ou morales concernées par l'application de la présente loi et en activité à la date de promulgation, disposent d'un délai de six mois pour se conformer à ses dispositions.

Article 69 –

Les organes de régulation et de supervision créés avant l'entrée en vigueur de la présente loi continuent de fonctionner jusqu'à la fin de leur mandat

Article 70 –

Sont abrogées, toutes les dispositions antérieures contraires à la présente loi, notamment la loi n° 88/016 du 16 décembre 1988 régissant la publicité au Cameroun.

Article 71-

La présente loi sera enregistrée, publiée suivant la procédure d'urgence, puis insérée au Journal officiel en français et en anglais.

Yaoundé, le 29 décembre 2006

Le président de la République, (é) Paul BIYA

Annexe 23 : ordonnance n° 89/004 du 12 décembre 1989 portant institution d'une redevance audiovisuelle.

Texte de Loi / mise à jour le 14 Octobre 2018

Préambule

Vu la Constitution,

Vu la loi n° 87/019 du 17 décembre 1987 fixant le régime de la communication audiovisuelle,
Vu l'ordonnance n° 87/020 du 17 décembre 1987 portant création de l'Office de Radiodiffusion Télévision Camerounaise,

Vu la loi n° 89/001 du 1er juillet 1989 portant Loi de Finances de la République du Cameroun pour l'Exercice 1989-1990.

ORDONNE :

Article premier

Il est institué, au profit de l'Office de Radiodiffusion Télévision Camerounaise (CRTV), une redevance destinée à contribuer au développement de l'activité audiovisuelle.

Article 2

Sont assujettis à la redevance audiovisuelle :

- les salariés des secteurs public, parapublic et privé ;
- les personnes physiques ou morales, redevables de la contribution des patentes.

Article 3

(1) La base de calcul de la redevance audiovisuelle due par les salariés est constituée par le montant brut des salaires perçus.

(2) Les montants mensuels forfaitaires de la redevance audiovisuelle due par les salariés s'établissent ainsi qu'il suit :

de	0	à	50 000 FCFA	0
de	50 001	à	100 000 FCFA	750
de	100 001	à	200 000 FCFA	1 950
de	200 001	à	300 000 FCFA	3 250
de	300 001	à	400 000 FCFA	4 550
de	400 001	à	500 000 FCFA	5 850
de	500 001	à	600 000 FCFA	7 150
de	600 001	à	700 000 FCFA	8 450
de	700 001	à	800 000 FCFA	9 750
de	800 001	à	900 000 FCFA	11 050

de	900 001	à	1 000 000 FCFA	12 350
Au-dessus de			1 000 000	13 000

Article 4

Pour les personnes physiques et morales, redevables de la contribution des patentes, la redevance audiovisuelle est assise suivant les mêmes règles, sous les mêmes garanties et sanctions que la contribution des patentes.

Le montant forfaitaire annuel de la redevance audiovisuelle, exigible des personnes physiques et morales ci-dessus, est égal à une fois le principal de la contribution des patentes due par eux.

Article 5

Supprimé (Supprimé : LF n° 2003/017 du 22/12/2003).

Article 6

Sont exonérés de la redevance audiovisuelle :

- les pensions et rentes viagères ;
- les salaires du personnel domestique ;
- les salaires des ouvriers travaillant dans les exploitations agricoles ou pastorales individuelles ;
- les personnes physiques ou morales exonérées de la contribution des patentes par les dispositions du Code Général des Impôts.

Article 7

La redevance audiovisuelle due par les salariés est retenue à la source par l'employeur et reversée par lui à la caisse du comptable du Trésor public compétent dans les vingt premiers jours du mois pour les salaires payés au cours du mois précédent.

Article 8

(1) La redevance audiovisuelle due par les salariés est liquidée au vu de la déclaration souscrite par l'employeur sur des imprimés fournis par l'administration. Ces imprimés peuvent être retirés auprès du comptable du Trésor ou des services de la Direction Générale des Impôts.

(2) La déclaration comporte les mentions suivantes :

- noms, prénoms ou raison sociale ;
- adresse ;
- profession ;
- période d'imposition ;
- montant de la redevance audiovisuelle retenue à la source.

(3) Elle est certifiée, datée et signée par le redevable ou son mandataire autorisé.

(4) Elle est déposée en trois exemplaires à l'appui du versement à la caisse du comptable du Trésor.

(5) Le défaut de déclaration est sanctionné par une amende fiscale de 10 000 FCFA.

Article 9

Toute personne physique ou morale, assujettie à la redevance audiovisuelle, est tenue de remettre chaque année aux services des impôts, dans le délai de déclaration des résultats, un état faisant ressortir mensuellement et individuellement le montant de la redevance audiovisuelle correspondante, la date et le numéro de quittance de chacun des versements.

Article 10

Les règles concernant la non-exécution des retenues, le défaut de versement, ou le versement tardif de la redevance audiovisuelle due par les salariés sont celles applicables en matière d'impôt direct sur les établissements et salaires.

Article 11

La redevance audiovisuelle due au titre de la contribution des patentes est payée en même temps que cette dernière dans les mêmes règles, sous les mêmes garanties et sanctions.

Article 12

(1) Le produit de la redevance audiovisuelle est reversé dans un compte spécial ouvert auprès du Trésor au profit de la CRTV.

(2) Les modalités de fonctionnement de ce compte sont fixées par arrêté du ministre chargé des Finances.

Article 13

La présente ordonnance sera enregistrée, puis publiée au Journal Officiel en français et en anglais.

Annexe 24 : loi n°88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement cinématographique.

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

PAIX - TRAVAIL - PATRIE

L O I N° 88 / 013 DU 16 DEC. 1988
portant institution des droits et taxes
affectés au développement de l'Industrie
Cinématographique.

L'Assemblée Nationale a délibéré et
adopté,

Le Président de la République promulgue
la Loi dont la teneur suit:

b) Exploitation ambulante par an :

20 000 francs par exploitation.

c) Exploitation des vidéo-cassettes à des fins commerciales par an :

100 000 francs par exploitation.

III - DROITS DE DELIVRANCE DE L'AUTORISATION DE PRISES DE VUES CINEMATOGRAPHIQUES ET DES ENREGISTREMENTS SONORES

10 000 francs par film.

IV - DROIT DE PRODUCTION DES FILMS CINEMATOGRAPHIQUES

- a) Pour les films dont le coût de production est inférieur à 100 millions de francs..... 0, 5 % de ce coût ;
- b) Pour les films dont le coût de production est supérieur à 100 millions de francs, mais inférieur ou égal à 250 millions de francs..... 0,75 % de ce coût;
- c) Pour les films dont le coût de production est supérieur à 250 millions de francs..... 1 % de ce coût.

V - DROITS DE DELIVRANCE DES VISAS D'EXPLOITATION DES FILMS CINEMATOGRAPHIQUES ET DES ENREGISTREMENTS SONORES

- Film d'un métrage inférieur ou égal à 1250 m en format 35 m/m : 8 francs le mètre ;
- Film d'un métrage supérieur à 1250 m en format 25 m/m : 15 francs le mètre ;
- Film d'un métrage inférieur ou égal à 500 m et inférieur ou égal à 1250 m en format de 16 m/m : 12 francs le mètre ;
- Film publicitaire : 10 000 francs par film ;
- Film en vidéo-cassette ou autre vidéo-gramme : 2000 francs pour les films dont la durée est inférieure ou égale à une heure ; 4000 francs pour les films dont la durée est supérieure à une heure.

...../.....

VI - TAXE ADDITIONNELLE AUX PRIX DES PLACES DANS LES SALLES
DE SPECTACLES CINEMATOGRAPHIQUES

- 5 francs pour les places dont le prix est compris entre 1 franc et 100 francs ;
- 10 francs pour les places dont le prix est compris entre 101 francs et 200 francs ;
- 25 francs pour les places dont le prix est compris entre 201 francs et 300 francs ;
- 50 francs pour les places dont le prix est compris entre 301 francs et 400 francs ;
- 100 francs pour les places dont le prix est compris entre 401 francs et 700 francs ;
- 200 francs pour les places dont le prix est compris entre 701 francs et 1 000 francs ;
- 100 francs en sus par tranche inférieure ou égale à 200 francs pour les places dont le prix est supérieur à 1 000 francs.

Les dispositions du présent article ne s'appliquent pas aux visas des films et enregistrements sonores :

- destinés exclusivement à des représentations non commerciales ;
- importés par les missions diplomatiques ou consulaires ou les organisations internationales pour leur action culturelle ;
- produits par les services publics de la République du Cameroun, dans le cadre de leur action politique, éducative, culturelle et d'information ;
- produits par l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique et par l'Office de Radiodiffusion Télévision Camerounaise.

Dans les cas prévus au présent alinéa, il est délivré un visa gratuit.

Article 3. - Les cinéastes et les organes de presse camerounais sont assujettis au paiement de 50 % des droits et taxes énumérés à l'article précédent pour les films qu'ils réalisent.

Article 4. - Le montant de la taxe additionnelle aux prix des places dans les salles de spectacles cinématographiques n'entre pas en ligne de compte pour la détermination de l'assiette des divers droits auxquels est soumis, sur le plan fiscal, la recette de l'exploitation cinématographique.

...../.....

Article 5. - En dehors des films publicitaires, le montant des droits de délivrance des visas d'exploitation des films cinématographiques et des enregistrements sonores est calculé conformément à la réglementation en vigueur sur la longueur de la copie du film.

Article 6. - Dans le cadre de la promotion du cinéma national, tous les exploitants des salles de spectacles cinématographiques en République du Cameroun sont tenus de projeter au moins trois fois les films produits ou réalisés par les Camerounais.

Ces projections devront avoir lieu dans les douze mois qui suivent la date de signature des visas d'exploitation de ces films au Cameroun.

Article 7. - En contrepartie, l'exploitant de la salle de cinéma reversera à l'Organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique 50 % du produit de la taxe additionnelle au prix des places perçu sur la projection de ces films.

L'exploitant percevra 60 % du produit brut résultant de la projection de ces films et en reversera 40 % au producteur ou au réalisateur intéressé.

Article 8. - En cas de non respect par l'exploitant de la salle de spectacles cinématographiques des dispositions de l'article 6 ci-dessus, il sera procédé à la fermeture de la salle de spectacles cinématographiques pour une durée de 5 à 10 jours.

Article 9. - Un prélèvement de 20 % de l'impôt sur le chiffre d'affaires intérieur payé par les exploitants cinématographiques est affecté à l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique. Le produit de ce prélèvement est inscrit au crédit du compte courant ouvert à cet effet au Trésor.

Article 10. - L'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique bénéficie de l'admission en franchise des droits et taxes sur :

- le matériel, les appareils et l'outillage technique destinés à l'équipement des laboratoires, auditoriums et salles de montage ;
- les appareils professionnels de prises de vues et de son, ainsi que les pellicules et produits de laboratoires destinés au traitement des films.

La liste de ces matériels, appareils et outillage technique est fixée par voie réglementaire.

L'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique bénéficie de la gratuité des droits d'enregistrement pour ses acquisitions en toute propriété et pour la location des immeubles à usage de bureau.

..../.....

ARTICLE 11. Les créances dues à l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique sont assimilées aux créances de l'Etat ; elles bénéficient à ce titre d'un privilège qui vient immédiatement après celui du Trésor, tel qu'il est défini à l'article 175 de l'Ordonnance n° 62/OF/4 du 7 février 1962.

ARTICLE 12. L'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique peut délivrer des contraintes contre toute personne débitrice d'une créance envers lui.

ARTICLE 13. (1) L'action civile en recouvrement des créances dues à l'organisme chargé du développement de l'industrie cinématographique se prescrit par quatre (4) ans à partir de la mise en demeure adressée au débiteur dans les formes et procédures prévues par les dispositions légales et réglementaires en vigueur.

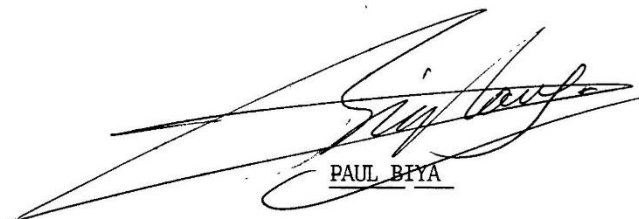
(2) En toute matière de procédure, les dispositions relatives à la procédure civile sont celles qui s'appliquent.

ARTICLE 14. Sont et demeurent abrogées les dispositions antérieures contraires à la présente loi, notamment celles de la loi n° 80/24 du 27 novembre 1980 complétant les dispositions de la loi n° 79/18 du 30 novembre 1979 portant institution des droits et taxes affectés au fonds de développement de l'Industrie Cinématographique et accordant des avantages fiscaux à cet organisme.

ARTICLE 15. La présente loi sera enregistrée, promulguée, puis publiée au journal officiel en français et en anglais./-

YAOUNDE, le **16 DEC. 1988**

LE PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE,



PAUL BIYA

BIBLIOGRAPHIE

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

THÈSES DE DOCTORAT

ANGOUA NGUÉA Annette, *La production cinématographique camerounaise : l'implication de l'État et du secteur privé*, thèse de doctorat, dir. Laurent Creton, Université de Paris 3, 2006, 664 p.

MBEDE BALA Emmanuel, *L'identité de la télévision publique en Afrique : le cas de CRTV (Cameroun) et RTS1 (Sénégal)*, thèse de doctorat, dir. Jean-François Tétu, Université de Lyon2, 2006, 390 p.

MENYE NTSAMA Gisèle, *Les débuts de la télévision camerounaise : étude de la grille des programmes et analyse des représentations et pratiques des publics de Yaoundé*, thèse de doctorat, dir. Bernard Miège, Université de Grenoble 3, 1992, 451 p.

NDILTAH Patrick, *Les écrans noirs de N'djamena : les ciné-clubs comme réponse à la fermeture des salles traditionnelles en Afrique : le cas du Tchad*, thèse de doctorat, dir. Emmanuel Ethis, Université d'Avignon, 2013, 351 p.

ITONDO Adeodatus, *De l'université à la vie professionnelle : l'insertion socio-professionnelle au Cameroun des étudiants sortis de lettres et sciences humaines*, thèse de doctorat, dir. Guy Belloncle, Université de Tours, 1991, 310 p.

SANTANERA Giovanna, *Douala si mette in scena : nuove esperienze video in Camerun*, thèse de doctorat, dir. Jean-paul Colleyn et Ivan Bargna, Paris. EHESS, 2015, 315 p.

SOH TATCHA Charles, *Sens et doublage cinématographique : étude de doublage de « Gone with the wind » (David O. Selznick et Victor Fleming, 1939), d'après le roman de Margaret Mitchell, traduit et doublé en français sous le titre « Autant en emporte le vent »*, thèse de doctorat, dir. Marianne Lederer, Université de Paris 3, 1997, 550 p.

MÉMOIRES

BOULEY Lise, *Les financements de la production : la diversité cinématographique en crise ?*, Mémoire de master 2, dir. Pauline Mazonod et François Roche, Lyon, Université de Lyon II, 2007, 148 p.

- ENAMA ATEBA Louis Marie, *La radiodiffusion au Cameroun de 1941 à 1990*, Mémoire de master 2, dir. Roger Onomo Etaba, Yaoundé, Université de Yaoundé 1, 2011, 139 p.
- MESSANGA OBAMA, *Mutation des habitudes de consommation du cinéma au Cameroun de 1985 à 1998 : cas de Yaoundé*, Mémoire DSSTIC, Yaoundé, ESSTIC, 1998, 157 p.
- MOUTE Césaire, *Le rôle des télévisions camerounaises dans la production et la réception des fictions télévisuelles au Cameroun depuis 1985*, Mémoire de master 2, dir. Mboa Atangana, Yaoundé, Université de Yaoundé 1, 2017, 230 p.
- NZOUTAP YEMPMO Ewidge, *Diffusion du film francophone camerounais : réalités et perspectives*, Mémoire de master 2, dir. Mboa Atangana, Yaoundé, Université de Yaoundé 1, 2010, 154 p.
- TAYOU Grégoire, *La problématique de l'industrie cinématographique au Cameroun de 1990 à 1997, situation et perspectives*, Mémoire DJG, Yaoundé, ESSTIC, 1998, 91 p.
- YADIA Calvin Boris, *Financement de l'industrie cinématographique au Cameroun : histoire, problèmes et perspectives ?*, Mémoire de master 2, dir. Fai Donatus Tangem, Yaoundé, Université de Yaoundé 1, 2014, 242 p.

OUVRAGES

- AKONO Justin Blaise, *Cameroun, qui a étranglé le droit d'auteur ?*, Yaoundé, les éditions scène d'ébène, 2014, 185 p.
- ALBERTINI Jean-Marie, *Mécanismes du sous-développement et développement*, Paris, Éditions Ouvrières, 1981, 319 p.
- ALLEN Robert, GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*, Paris, Nathan, coll. « Fac », 1993, 319 p.
- ANGOUA NGUÉA Annette, *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2012, 160 p.
- ARMES Roy, *African filmmaking: North and South of the Sahara*, Indiana University Press, 2006, 224 p.
- ATENGA Thomas, MADIBA Georges, *La communication au Cameroun : les objets, les pratiques*, Archives contemporaines, 2012, 172 p.

- AUGROS Joël, KITSOPANIDOU Kira, *L'économie du cinéma américain. Histoire d'une industrie culturelle et ses stratégies*, Paris, coll. « cinéma », Armand Colin, 2009, 286 p.
- BAKARI Imruh, CHAM Mbye, *African experiences of cinema*, British Film Institute, 1996, 286 p.
- BARLET Olivier, *African cinemas: decolonizing the gaze*, Zed Books, 2000, 328 p.
- BARLET Olivier, *Les Cinémas d'Afrique des années 2000 : perspectives critiques*, Paris, Images plurielles, 2012, 441 p.
- BARROT Pierre, *Nollywood : le phénomène vidéo au Nigéria*, Paris, L'Harmattan, 2005, 175 p.
- BAUMOL William, BOWEN William, *Performing Arts: The economic dilemma*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1996, 598 p.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, 7^e Art, 1985, 372 p.
- BEAU Franck, DUBOIS Philippe, LEBLANC Gérard (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Bruxelles, Coll. « Arts et Cinéma », INA De Boeck Université, 1998, 266 p.
- BENGHOZI Pierre-Jean, *Le cinéma entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, coll. « logiques sociales », 1989, 204 p.
- BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2011, 128 p.
- BILE Olivier, *Les télévisions africaines face au défi de la modernité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, 270 p.
- BIYA Paul, *Pour le libéralisme communautaire*, Lausanne, Favre Pierre-Marcel Eds, 1986, 158 p.
- BONNELL René, *La vingt-cinquième image, une économie de l'audiovisuel*, Paris, Gallimard, 2006, 864 p.
- BORDWELL David, STAIGER Janet, THOMPSON Kristin, *The classical Hollywood cinema, film style and mode of production to 1960*, Londres, Routledge, 1985, 506 p.
- Le BOTERF Guy, *De la compétence à la navigation professionnelle*, Les Ed. d'organisation, 1997, 294 p.
- BOUGHEDIR Ferid, *Le Cinéma africain de A à Z*, Bruxelles, OCIC, 1987, 206 p.

- BRAHIMI Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Alger, Chihab, 2010, 240 p.
- CAILLÉ Patricia, FOREST Claude (dir.), *Pratiques et usages du film en Afriques francophones : Maroc, Tchad, Togo, Tunisie*, Villeneuve d'Ascq, France, Presses universitaires de Septentrion, 2019, 292 p.
- CALHOUN Craig, *Nations matter: culture, history, and the cosmopolitan dream*, London, New York, Routledge, 2007, 238 p.
- CAMILLERI Jean-François, *Le marketing du cinéma*, Paris, Dixit, 2006, 224 p.
- CHANIAC Régine, JEZEQUEL Jean-Pierre, *Télévision et cinéma. Le désenchantement*, Paris, Coll. « Medias recherches », INA-Nathan, 1998, 256 p.
- CHATTERJEE Partha, *The Nation and Its Fragments – Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 296 p.
- COGNEAU Denis, HERRERA Javier, et ROUBAUD François, « La dévaluation du FCFA au Cameroun : bilan et perspectives », *Groupement d'intérêt scientifique*, 1995, 23 p.
- COLBERT François, NANTEL Jacques, BILODEAU Suzanne, *Le marketing des arts et de la culture*, Québec, Gaétan Morin, 1993, 308 p.
- CORTES-TORREA Daniel, *Concepts, méthodes, outils pour enseigner aujourd'hui dans la voie professionnelle*, Paris, Casteilla, 2007, 144 p.
- CRETON Laurent (dir.), *Le cinéma et l'argent*, Paris, Nathan, 1999, 200 p.
- CRETON Laurent, *Histoire économique du cinéma français*, Paris, Éditions du CNRS, 2004, 345 p.
- CRETON Laurent (dir.), *Cinéma et stratégies : économie des interdépendances*, Paris, coll. « théorème », Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, 232 p.
- CRETON Laurent, DEHEE Yannick, LAYERLE Sébastien, *Les producteurs : enjeux créatifs, enjeux financiers*, Nouveau monde éditions, 2011, 392 p.
- CRETON Laurent, *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris, CNRS Éditions via Open Edition, 2013, 314 p.
- CRETON Laurent, *Économie et cinéma : perspectives stratégiques*, Paris, coll. « Cinéma /Arts visuels », Armand COLIN, 2014, 288 p.

- CRETON Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, coll. « 128 », Armand COLIN, 2016, 128 p.
- COULANGEON Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, La découverte, 2010, 128 p.
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales* », La découverte, 2016, 160 p.
- DEPREZ Camille, *Bollywood. Cinéma et mondialisation*, Villeneuve d'Ascq, coll. « Arts du spectacle », Septentrion, 2010, 253 p.
- DUPUIS Xavier, ROUET François, *Économie et culture, culture en devenir et volonté publique, les outils de l'économiste à l'épreuve*, Quatrième conférence sur l'économie de la culture, Avignon 12- 14 mai 1986, Paris, La documentation française, 1987, 352 p.
- ETHIS Emmanuel, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, coll. « 128 », Armand COLIN, 2009, 128 p.
- ELA Jean-Marc, *Ma foi d'Africain*, Paris, Éditions Karthala, 2009, 228 p.
- EVARD Yves, BUSSON Alain (dir.), *Management des industries culturelles et créatrices*, Paris, Vuibert, 2015, 304 p.
- FARCHY Joëlle, *L'industrie du cinéma*, Paris, coll. « Que sais-je », PUF, 2004, 127 p.
- FARCHY Joëlle, *Et pourtant ils tournent... Économie du cinéma à l'ère du numérique*, Paris, coll. « Medias Essais », INA Éditions, 2011, 150 p.
- Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou et Association des trois mondes, *Les cinémas d'Afrique : dictionnaire*, Paris, France, Éd. Karthala : Éd. ATM, 2000, 592 p.
- FLICHY Patrice, *Les industries de l'imaginaire : pour une analyse économique des médias*, Grenoble, 2^e édition, PUG, 1991, 277 p.
- FOFIE Jacques Raymond (dir), *Visages du cinéma camerounais*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, 315 p.
- FONNET Laurent, *La programmation de la télévision à l'ère numérique : comment ça marche ?*, Paris, Dixit, 2010, 303 p.
- FOREST Claude, *Économies contemporaines du cinéma en Europe : l'improbable industrie*, Paris, CNRS Éditions, 2001, 369 p.

- FOREST Claude, *Quel film voir ? : pour une socio économie de la demande de cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 422 p.
- FOREST Claude, *L'argent du cinéma. Introduction à l'économie du septième art*, Morangis, Éditions Belin, 2013, 240 p.
- FOREST Claude, *L'industrie du cinéma en France. De la pellicule au pixel*, Paris, la documentation française, 2013, 181 p.
- FOREST Claude (dir.), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Art du spectacle, Images et sons, Septentrion, 2017, 292 p.
- FOREST Claude, CAILLE Patricia, *Regarder des films en Afrique*, Villeneuve d'Ascq, Art du spectacle, Images et sons, Septentrion, 2017, 360 p.
- FOREST Claude, *Produire des films : Afriques et Moyen Orient*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2018, 386 p.
- FOREST Claude, *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, coll. « images plurielles », L'Harmattan, 2018, 308 p.
- FOREST Claude (dir.), *Festivals de cinéma en Afriques francophones*, Paris, l'Harmattan, 2020, 236 p.
- FOUGEA Jean-Pierre, *Les outils de la production*, Paris, Dixit, 2011, 240 p.
- FOUHBA Honoré, *Les salles de cinéma au Nord-Cameroun : des implantations aux transformations*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2016, 189 p.
- GAUTHIER Benoît, *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données (6^e édition)*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2016, 670 p.
- GOMERY Douglas, *L'âge d'or des studios*, 1^{re} éd., Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, 240 p.
- GRAS Pierre, *L'économie du Cinéma*, 1^{re} éd., Paris, Cahiers du Cinéma, 2005, 96 p.
- Institut National de la Statistique, « Annuaire statistique du Cameroun », édition 2017.
- Institut National de la Statistique, *Recensement général des entreprises 2016 (RGE-2)*, 2018.
- JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film?*, Paris, La dispute, 2002, 250 p.
- KABOU Axelle, *Comment l'Afrique en est arrivée là*, Éditions L'Harmattan, 2011, 428 p.

- KASBARIAN Jean-Marie, *Économie et cinéma : quelles pistes pour l'industrialisation du cinéma africain ?*, Actes du séminaire professionnel du 13^e Festival des Écrans noirs de Yaoundé, Paris, ILV Éditions, 2011, 120 p.
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Éditions Nathan Université., 1996, 126 p.
- KIFOUANI Delphe, *De l'analogique au numérique : cinémas et spectateurs d'Afrique subsaharienne francophone à l'épreuve du changement*, L'Harmattan, 2016, 154 p.
- KING Viki Joy, KRAWCZYK Gérard, et KRAWCZYK Johanna, *Comment écrire un film en 21 jours : la méthode de l'écriture spontanée : comment mettre noir sur blanc le film que vous avez en vous*, Paris, Dixit, 2010, 192 p.
- KRINGS Matthias, OKOME Onookome, *Global Nollywood: The transnational dimensions of an African video film industry (African Expressive Cultures)*, Indiana University Press, 2013, 382 p.
- LACOMBE Bernard, *Pratique du terrain : méthodologie et techniques d'enquête*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, 851 p.
- LAURIER Philippe, *Producteur de cinéma, un métier*, Chiron, 2005, 311 p.
- LAURICHESSE Hélène, *Quel marketing pour le cinéma ?*, Paris, CNRS Éditions, collection « Cinéma et audiovisuel », 2006, 183 p.
- LELIEVRE Samuel (dir.), *Cinéma africains, une oasis dans le désert ?*, Charles Corlet, CinémAction, n° 106, 2003, 263 p.
- LENOBLE-BART Annie, TUDESQ André Jean, *Connaître les médias d'Afrique subsaharienne : problématiques, sources et ressources*, Paris, Karthala, 2008, 180 p.
- LOUNG Jean-Félix, *Le Cameroun : géographie : programme officiel de 1967*, Paris, France, Hatier, 1973, 96 p.
- MBA BIZO Téléphore, *Essai de modélisation de Nollywood au Cameroun*, United states, Omniscryptum, 2010, 200 p.
- MBAH Emmanuel, *Environment and identity politics in colonial Africa: Fulani migrations and land conflict*, London ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 2016, 185 p.

- MINGANT Nolwenn, *Hollywood à la conquête du monde. Marches, stratégies, influences*, Paris, CNRS Éditions, collection « Cinéma et audiovisuel », 2010, 318 p.
- Ministère des Arts et de la Culture du Cameroun, *Recueil des textes juridiques du Ministère des Arts et de la Culture*, Yaoundé, Sopecam, 2016, 307 p.
- MOLLO OLINGA Jean-Marie, *Éléments d'initiation à la critique cinématographique*, Cameroun, L'Harmattan, 2012, 227 p.
- MURPHY David, WILLIAMS Patrick, *Postcolonial African Cinema: ten directors*, Manchester University Press, 2007, 256 p.
- NDJANA Lambert, *Il a posé sur moi ses mains. Courir avec Jean-Paul II sur les sentiers du Christ*, Yaoundé, Presses de l'Université Catholique d'Afrique Centrale, 2014, 126 p.
- NGANSOP Jérémie, *Le cinéma camerounais en crise*, Paris, L'Harmattan, 1988, 152 p.
- ODIN Roger (dir.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995, 235 p.
- ODIN Roger (dir.), *Le Cinéma en amateur*, Paris, Communications n°68, Ed. du Seuil, 1999, 300 p.
- OKALA Jean-Tobie, *Les télévisions africaines sous tutelle, le cas de la télévision nationale du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, coll. « images plurielles », 1999, 224 p.
- PERRENOUD Philippe, *Construire des compétences dès l'école*, ESF Sciences humaines, 2018, 158 p.
- POLANYI Karl, *La grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983, 399 p.
- POLLES Gaël, *People, mode d'emploi*, Paris, First éd., 2006, 320 p.
- SAUL Mahir, AUSTEN Ralph, *Viewing african cinema in the twenty-first century: art films and the nollywood video revolution*, Ohio University Press, 2010, 248 p.
- SMITH Adam, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Nouv. trad., Paris, Économica, 2000, 414 p.
- SOH TATCHA Charles, *Le cinéma de Daniel Kamwa : parcours esthétique et identitaire*, L'Harmattan, 2010, 176 p.

- SORLIN Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, 246 p.
- TRUBY John, LEVET Muriel, *Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, Nouveau monde éditions, 2010, 462 p.
- VANOYE Francis, FREY Francis, et GOLIOT-LETE Anne, *Le cinéma*, Paris, Nathan, 2010, 160 p.
- VOGLER Christopher, ATOCH Francine et STEVENS Kevan, *Le guide du scénariste : la force d'inspiration des mythes pour l'écriture cinématographique et romanesque*, Paris, Dixit, 2013, 272 p.
- TCHEUYAP Alexie, *Cinema and social discourse in Cameroon*, Allemagne, Bayreuth African Studies, 2005, 348 p.
- TCHEUYAP Alexie, *Postnationalist african cinemas*, Manchester, Manchester University Press, 2011, 256 p.
- UKADIKE Frank, *Black african cinema*, University of California Press, 1994, 384 p.

ARTICLES, REVUES, PUBLICATIONS

- ABOLO MBITA Christian, « Vers un marché africain des programmes de télévision », *Communication & Langages*, 2000, vol. 124, n° 1, p. 97-105.
- AUDREY Mariette, « Pour une analyse des films de leur production à leur réception. Du "cinéma social" au cinéma comme lieu de mobilisations collectives », *Politix*, 2011, vol. 93, p. 49.
- BARLET Olivier, « Cannes 2007 : l'équation numérique. », *Africultures 2/2007* (n° 71), p. 160-171.
- BELL YEMBEL Jacques Merlin, « Le financement du cinéma camerounais après la dissolution du FODIC : identification et évaluation des nouveaux dispositifs », dans FOFIE Jacques Raymond (dir.), *Visages du cinéma camerounais*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, p. 137-154.
- BEURÉ Fanny, « Les couts de production », CNC, 2017, p. 97.
- BONNY Béatrice, « Grandeur et décadence du cinéma camerounais », Paris : CinémAction 106, 1/2003, p. 194-218.

CNC, « Le marché de la vidéo en 2014 », Les études du CNC, 2015, [en ligne]

DE MONCHY Guy, ROUBAUD François, « Cameroun : évolution économique rétrospective et perspectives macroéconomiques à l'horizon de 1995 », *Groupement d'intérêt scientifique*, 1991, p. 1-4.

DGCID, MAEE, « Soutenir le cinéma des pays du Sud. Évaluation rétrospective de la coopération française dans la Zone de solidarité prioritaire (1991-2001) », série évaluations n° 67, avril 2003.

FONKOUA Romuald-Blaise, « Trente ans d'écriture filmique en Afrique : d'Ousmane Sembène à Jean-Pierre Bekolo » in Notre Librairie – Revue des Littératures du Sud-Cinéma d'Afrique, N° 149, Octobre- Décembre, Saint Etienne : Dumas- Titoulet Imprimeurs, 2002, p. 08-14.

FOREST Claude. « L'industrie du cinéma en Afrique. Introduction thématique », *Afrique contemporaine*, vol. 238, 2011, pp. 59-73.

FOREST Claude, « Réflexions méthodologiques sur l'analyse de l'industrie du cinéma africain », *Afrique contemporaine*, 2011, vol. 238, p. 123-125.

FOREST Claude, « Produire un premier film en France. Questions méthodologiques et synthèse de trois décennies », dans *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 115-130.

GILL Thomas, « Chimerism in humans », *Transplantation Proceedings*, juin 1977, vol. 9, n° 2, p. 1423-1431.

HAYNES Jonathan, "African Filmmaking and the Postcolonial Predicament: Quartier Mozart and Aristotle's Plot" dans Keneth W. Harrow (éd), *African Cinéma: Post-Colonial and Feminist Readings*, Trenton NJ. & Asmara, Erythrée : Africa World Press, 1999, p. 21-43.

KAMOLE MOUKOKO Chantal, ELOGO Joseph, « Les archives audiovisuelles au Cameroun », *Les Cahiers du numérique*, vol. 11, 3/2015 p. 151-164.

- LELART Michel, « Les circuits parallèles de financement : état de la question », in HENAULT Georges, M'RABET Rachid., « L'entrepreneuriat en Afrique Francophone : culture Financement et Développement », Paris, John Lybbey, 1990, pp. 45-63.
- LELIEVRE Samuel, « Institutions et professionnels de la production des cinémas africains », *Afrique contemporaine*, 20 décembre 2011, n° 238, p. 129-130.
- Lex WIPO, « Copyright Act (Cap. 68, Laws of the Federation of Nigeria, 1990 as amended by the Copyright Amendment Decree No. 98 of 1992 and the Copyright (Amendment) Decree 1999) », 1988, n° 47, p. 40.
- MAEE (Pôle de l'audiovisuel extérieur de la DGM), Media Consulting Group (2010), « Rapport final, évaluation des projets FSP : appui à la structuration des filières et des métiers de la production et de la distribution cinématographiques d'Afrique subsaharienne », 7 mai.
- MAILLI Lucien, « Rôle des media dans le rayonnement international de la civilisation noire », *Présence Africaine*, 1975, vol. 95, n° 3, p. 394-403.
- MBOGO Yvette et BARLET Olivier, « L'émergence des jeunes réalisateurs au Cameroun, Cameroun : la culture sacrifiée », *Africultures*, 3/2004, p. 119-123.
- MBOGO Yvette, « Le cinéma de demain sera numérique ou ne sera pas, Cameroun : la culture sacrifiée », *Africultures*, 3/2004, p. 129-130.
- MEFE Tony, « La culture de la débrouille », *Africultures*, 2004, vol. 60, n° 3, p. 15-18.
- MOLLO OLINGA Jean-Marie, « Le cinéma camerounais, en lumières et ombres, Cameroun : la culture sacrifiée », *Africultures*, 3/2004, p. 115-118.
- MOLLO OLINGA Jean-Marie, « Pousse -pousse de Daniel Kamwa », *Africine*, 3 octobre 2008.
- de MONCHY Guy et ROUBAUD François, « Cameroun : évolution économique rétrospective et perspectives macroéconomiques à l'horizon de 1995 », *Groupement d'intérêt scientifique*, 1991, p. 105.
- MOUKOKO Chantal Kamole et ELOGO Joseph, « Les archives audiovisuelles au Cameroun », *Les Cahiers du numérique*, 10 septembre 2015, vol. 11, n° 3, p. 151-164.
- ONGUENE ESSONO Louis Martin, « Une expérience dans la formation aux métiers du cinéma

- et de l'audiovisuel : prolégomènes à une approche des visages du cinéma camerounais », dans FOFIE Jacques Raymond (dir.), *Visages du cinéma camerounais*, Yaoundé, Éditions Ifrikiya, 2018, p. 17-21.
- PFAFF Françoise, « Jean-Pierre Dikongue Pipa » et « Daniel Kamwa », dans *25 Black African Film Makers*, New York : Greenwood Press, 1988, p. 69-85, 185-194.
- SERCEAU Michel, « Le cinéma d'Afrique noire francophone face au modèle occidental : la rançon du refus », dans *Iris*, n° 18, printemps 1995, p. 39-45.
- SOH TATCHA Charles, « L'éducation cinématographique et ses évolutions : le cas du Cameroun » dans *Notre Librairie – Revue des Littératures du Sud- Cinémas d'Afrique*, N° 149, Octobre- Décembre, Saint Etienne : Dumas- Titoulet Imprimeurs, 2002, pp. 98 à 103.
- TCHEUYAP Alexie, « De l'État cinéaste au syndrome de chien méchant, Cameroun : la culture sacrifiée », *Africultures*, 3/2004, p. 124-128.
- « Télévision : les séries africaines crèvent l'écran », *Le Monde.fr*, 28/02/2018.
- TIEMELE Jean-Baptiste, « Le cinéma africain en circuit fermé », *Présence Africaine*, 2004, N° 170, p. 99-101.
- TIENDREBEOGO Toussaint, « La filière cinéma et audiovisuel comme facteur de développement des pays ACP », colloque « Culture et création : facteurs de développement » organisé à Bruxelles du 1^{er} au 3 avril 2009.
- UKADIKE Nwachukwu Frank, « interviews avec Jean-Pierre Bekolo et Jean-Marie Teno dans *Questioning African Cinema* », Minneapolis & Londres : University of Minnesota Press, 2002, p. 217-238, 301-316.
- VIEYRA Paulin Soumanou, « Cinéma africain et pédagogie à l'image. », R. Destribats, 1975, vol. 3, n° 17-18, p. 69.

WEBOGRAPHIE

- BRAUDY Leo et MARSHALL Cohen, *Reconceptualizing National Cinema - film theory and criticism introductory readings seventh edition edited by leo braudy MARSHALL Cohen new York Oxford*, [En ligne], [https :
//www.coursehero.com/file/12031875/Reconceptualizing-National-Cinema/](https://www.coursehero.com/file/12031875/Reconceptualizing-National-Cinema/), consulté le 2 mars 2019.
- CinémAction n°155 - Les métiers du cinéma à l'ère numérique - CinémAction*, [En ligne], [http :
//cinemaction-collection.com/produit/n-155-metiers-cinema-a-lere-numerique/](http://cinemaction-collection.com/produit/n-155-metiers-cinema-a-lere-numerique/), consulté le 25 février 2019.
- COULON Florent, *Une histoire du cinéma camerounais. Cheminement vers l'indépendance de la production*, [En ligne], *Afrique contemporaine - la revue de l'Afrique et du développement*, 2/2011, p. 91-105, URL : www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2011-2-page-91.htm, consulté le 23 avril 2016.
- Coup d'œil sur l'industrie cinématographique du Nigéria*, [En ligne], [http :
//www.wipo.int/wipo_magazine/fr/2014/02/article_0001.html](http://www.wipo.int/wipo_magazine/fr/2014/02/article_0001.html), consulté le 20 juin 2018.
- DUPRÉ Colin, *Les cinémas africains face au chantier du numérique*, [En ligne], mise en ligne le 30 septembre 2013, URL : <http://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-cinemas-africains-face-au-chantier-du-numerique#sommaire>, consulté le 25 avril 2016.
- FOREST Claude, *L'industrie du cinéma en Afrique : problématique générale et exemple nigérian*, [En ligne], [http : //revue-
risques.fr/revue/risques/html/Risques_90_0023.htm/\\$file/Risques_90_0023.html](http://revue-risques.fr/revue/risques/html/Risques_90_0023.htm/$file/Risques_90_0023.html), consulté le 10 juillet 2018.
- FOREST CLAUDE, *Le cinéma en Afrique : l'impossible industrie, Mise au point*, [En ligne], 4/2012, mise en ligne le 30 août 2012, URL : <http://map.revues.org/800>, consulté le 24 avril 2016.
- Kantar publie les premiers résultats Africascope 2019, l'étude média de référence en Afrique Sub-saharienne | Kantar*, [En ligne], [https : //www.tns-sofres.com/communiques-de-
presse/kantar-publie-les-premiers-resultats-africascope-2019-letude-media-de-
reference-en-afrique-sub-saharienne](https://www.tns-sofres.com/communiques-de-presse/kantar-publie-les-premiers-resultats-africascope-2019-letude-media-de-reference-en-afrique-sub-saharienne), consulté le 7 novembre 2019.

MBARGA Joseph Pascal, *L'industrie cinématographique du Cameroun : évaluation et perspectives*, [En ligne], Discussion Paper. CamPuce, Yaoundé, mise en ligne le 11 février 2013, URL : [http : //eprints.campuice.org/56/](http://eprints.campuice.org/56/), consulté le 26 avril 2016.

MOLLO OLINGA Jean-Marie, *Le numérique va-t-il sauver le cinéma africain ?*, [En ligne], Africiné, mise en ligne le 5 juillet 2005, URL <http://www.africine.org/?menu=art&no=5994>, consulté le 19 avril 2016.

Mount Cameroon | mountain, Cameroon | Britannica.com, [En ligne],, [https : //www.britannica.com/place/Mount-Cameroon](https://www.britannica.com/place/Mount-Cameroon), consulté le 5 mars 2019.

NDOUMBE Dorothée, *Le Festival Écrans noirs bat son plein à Yaoundé*, [En ligne], afrik.com, mise en ligne le 29 mai 2006, URL : [http : //www.afrik.com/article9892.html](http://www.afrik.com/article9892.html), consulté le 18 avril 2016.

NDOUMBE Dorothée, *Le cinéma camerounais en quête de repères*, [En ligne], afrik.com, mise en ligne le 09 juin 2008, URL : [http : //www.afrik.com/article14488.html](http://www.afrik.com/article14488.html), consulté le 18 avril 2016.

NDOUMBE Dorothée, *Bassek ba Kobhio : L'implication des femmes dans le monde du cinéma pourrait permettre la promotion de certaines valeurs*, [En ligne], Afrik.com, mise en ligne le 09 juin 2008, URL : [http : //www.afrik.com/article14490.html](http://www.afrik.com/article14490.html), consulté le 18 avril 2016.

NDOUMBE Dorothée, *Cameroun : Yaoundé et Douala n'ont plus de cinéma*, [En ligne], afrik.com, mise en ligne le 23 janvier 2009, URL : [http : //www.afrik.com/article16138.html](http://www.afrik.com/article16138.html), consulté le 18 avril 2016.

ODUGBEMI Femi, « Exploring the Entrepreneurial Possibilities In Nigeria's Media Entertainment Industry », [En ligne], [https : //www.theculturenewspaper.com/exploring-the-entrepreneurial-possibilities-in-nigerias-media-entertainment-industry/](https://www.theculturenewspaper.com/exploring-the-entrepreneurial-possibilities-in-nigerias-media-entertainment-industry/), consulté le 2 décembre 2019.

Processus d'écriture et niveaux d'organisation du scénario et du film, [En ligne], [https : //docplayer.fr/68802315-Processus-d-ecriture-et-niveaux-d-organisation-du-scenario-et-du-film.html](https://docplayer.fr/68802315-Processus-d-ecriture-et-niveaux-d-organisation-du-scenario-et-du-film.html), consulté le 16 mars 2019.

[https : //www.facebook.com/artcitysffest/](https://www.facebook.com/artcitysffest/), consulté le 18 septembre 2018.

[https : //www.facebook.com/camiff1](https://www.facebook.com/camiff1), consulté le 18 septembre 2018.

[Http : //www.crtv.cm/2019/10/le-court-metrage-cest-la-capacite-de-dire-lessentiel-en-peu-de-temps/](Http://www.crtv.cm/2019/10/le-court-metrage-cest-la-capacite-de-dire-lessentiel-en-peu-de-temps/), consulté le 2 octobre 2018.

[https : //www.tns-sofres.com/communiqués-de-presse/kantar-publie-les-premiers-resultats-africascope-2019-letude-media-de-reference-en-afrique-sub-saharienne](https://www.tns-sofres.com/communiqués-de-presse/kantar-publie-les-premiers-resultats-africascope-2019-letude-media-de-reference-en-afrique-sub-saharienne), consulté le 20 décembre 2019.

« Télévision : les séries africaines crèvent l'écran », *Le Monde.fr*, 28/02/2018, [https : //www.lemonde.fr/afrique/article/2018/02/28/television-les-series-africaines-crevent-l-ecran_5263576_3212.html](https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/02/28/television-les-series-africaines-crevent-l-ecran_5263576_3212.html), consulté le 26 février 2019.

« De la formation à la production. André Delvaux rencontre les étudiants à l'Université Libre de Bruxelles », 1985, [http :](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1994_1_4_000.pdf)
[//digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1994_1_4_000.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1994_1_4_000.pdf), consulté le 18 août 2019.

ENTRETIENS

AMAYEN Barry Olivier, directeur photo, *entretien filmé*, Yaoundé, 4 septembre 2019.

GOBINA Simon, enseignant à l'université de Buea, *entretien*, Yaoundé, 3 janvier 2020.

NKWAIN Etienne, directeur de la chaîne CMTV, *entretien filmé*, Buea, 5 août 2017.

NTSA TEME Louis Paul, directeur photo, *entretien filmé*, Yaoundé, 10 septembre 2019.

MOUCHANGO Daouda, ancien PCA de la SCAAP, *entretien filmé*, Yaoundé, 3 septembre 2019.

POMBOURA Zenabou, scripte, *entretien filmé*, Yaoundé, 8 septembre 2019.

ZAMBO Annie, camerawoman, *entretien*, Yaoundé, 27 juillet 2019.

ZANGA NOMO Blaise, Chef de service de la cinématographie au ministère de la Culture en retraite, *entretien filmé*, Yaoundé, 4 septembre 2019.

YIBAIN Émile-Aimé, directeur photo, *entretien*, Yaoundé, 3 janvier 2020.

LOIS ET DÉCRETS

Loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique au Cameroun.

Loi n°88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement cinématographique du Cameroun.

Loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d'auteur et aux droits voisins au Cameroun.

Loi n° 2006/018 du 29 décembre 2006 régissant la publicité au Cameroun.

Loi N°98-037/Régissant l'industrie cinématographique au Mali.

Décret n° 93-1267 du 24 novembre 1993 portant accord cinématographique entre le gouvernement de la République Française et le gouvernement de la république du Cameroun.

Arrêté Conjoint du Ministre de la Communication Porte-parole du Gouvernement et du Ministère délégué auprès du Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget, N° 2490.12 du 2 kaada 1433 (19 septembre 2012) fixant les conditions, les normes et les critères d'attribution du soutien à la production des œuvres cinématographiques.

Ordonnance n° 89/004 du 12 décembre 1989 portant institution d'une redevance audiovisuelle au Cameroun.

Décision n° 0001/MINCULT/CAB du 13 janvier 2006 portant modalités de détermination, de perception et de recouvrement de la redevance due au titre du droit d'auteur et des droits voisins au Maroc.

LISTE DES ANNEXES, GRAPHIQUES, TABLEAUX ET CARTES

ANNEXES

Annexe 1 : protocole entretien des panels en anglais.	331
Annexe 2 : protocole entretien des panels en français.....	333
Annexe 3 : questionnaire en anglais.....	335
Annexe 4 : questionnaire en français.	339
Annexe 5 : guide d'entretien en anglais.....	343
Annexe 6 : guide d'entretien en français.	344
Annexe 7 : annuaire des festivals de cinéma créés au Cameroun de 1997 à 2018.....	345
Annexe 8 : espaces de diffusion des films des enquêtés.....	347
Annexe 9 : listing des films recensés des enquêtés.....	348
Annexe 10 : états généraux du cinéma camerounais.....	360
Annexe 11 : recommandations de l'atelier d'élaboration d'un projet de stratégie de relance du cinéma camerounais.....	363
Annexe 12 : modèle d'autorisation de prises de vues.....	364
Annexe 13 : modèle d'autorisation de distribution cinématographique.	365
Annexe 14 : modèle d'autorisation d'exploitation ambulante du cinéma au Cameroun. ...	366
Annexe 15 : modèle de visa délivré par le MINAC.....	367
Annexe 16 : accord cinématographique entre le gouvernement de la république française et le gouvernement de la république du Cameroun.	368
Annexe 17 : loi n° 88/017 du 16 décembre 1988 fixant l'orientation de l'activité cinématographique.....	372
Annexe 18 : décision n° 0001/MINCULT/CAB du 13 janvier 2006 portant modalités de détermination, de perception et de recouvrement de la redevance due au titre du droit d'auteur et des droits voisins au Maroc.	376
Annexe 19 : arrêté Conjoint du Ministre de la Communication Porte-parole du Gouvernement et du Ministère délégué auprès du Ministre de l'Économie et des Finances chargé du budget, N° 2490.12 du 2 kaada 1433 (19 septembre 2012) fixant les conditions, les normes et les critères d'attribution du soutien à la production des œuvres cinématographiques au Maroc.	381
Annexe 20 : loi N°98-037/Régissant l'industrie cinématographique au Mali.....	394

Annexe 21 : loi n° 2000/011 du 19 décembre 2000 relative au droit d’auteur et aux droits voisins.	410
Annexe 22 : loi n° 2006/018 du 29 décembre 2006 régissant la publicité au Cameroun.	430
Annexe 23 : ordonnance n° 89/004 du 12 décembre 1989 portant institution d’une redevance audiovisuelle.	443
Annexe 24 : loi n°88/013 du 16 décembre 1988 portant institution des droits et taxes affectés au développement cinématographique.	446

GRAPHIQUES

Graphique 1 : la représentation géographique de notre échantillon.	47
Graphique 2 : le métier principal exercé par les cinéastes enquêtés dans les deux zones.	62
Graphique 3 : la répartition des corps de métiers principaux par genre dans les deux zones.	63
Graphique 4 : le classement du cumul de postes en fonction du métier principal exercé dans les deux zones.	64
Graphique 5 : la répartition du nombre de postes cumulés par cinéastes des deux zones.	65
Graphique 6 : la répartition du nombre de postes cumulés par cinéastes dans chacune des zones.	66
Graphique 7 : la répartition des corps de métiers par zone.	67
Graphique 8 : la courbe des métiers principaux par zone.	68
Graphique 9 : les motivations de la pratique du cinéma dans les deux zones.	69
Graphique 10 : le lieu de travail des cinéastes des deux zones.	70
Graphique 11 : la source de revenu financier principal des enquêtés par zone.	71
Graphique 12 : la forme juridique des structures de production des enquêtés dans les deux zones.	72
Graphique 13 : le nombre total de films écrits, produits et réalisés par les enquêtés par genre.	74
Graphique 14 : la répartition des films doublés ou sous-titrés produits par les enquêtés des deux zones.	75
Graphique 15 : le doublage et le sous-titrage des films produits par les enquêtés par zone.	76
Graphique 16 : l’origine des fonds pour la production des films des enquêtés des deux zones.	77

Graphique 17 : l'élaboration d'un budget préalable par projet de film par les enquêtés des deux zones.	78
Graphique 18 : la tenue de comptabilité par projet de film par les enquêtés des deux zones.	78
Graphique 19 : la répartition du budget par rubriques du film par les enquêtés des deux zones.....	79
Graphique 20 : la signature de contrats de cession des droits entre les enquêtés et les diffuseurs locaux.	82
Graphique 21 : la signature de contrats de cession des droits entre les enquêtés et les diffuseurs extérieurs.	83
Graphique 22 : la qualification académique des cinéastes enquêtés des deux zones.	85
Graphique 23 : les cadres de formations professionnelles reçues par les enquêtés des deux zones.....	87
Graphique 24 : le classement des formations professionnelles par catégories reçues par les enquêtés.	90
Graphique 25 : le classement des formations professionnelles par lieux reçues par les enquêtés.	91
Graphique 26 : la répartition de l'usage des lieux ayant accueilli les diffusions des films des enquêtés dans les deux zones.	93
Graphique 27 : le nombre total de CD/DVD de films vendus par les enquêtés concernés dans les deux zones.....	95
Graphique 28 : la classification des télévisions camerounaises ayant diffusé les films des enquêtés.....	98
Graphique 29 : la répartition des besoins prioritaires des cinéastes enquêtés pour améliorer leurs conditions de travail dans le cinéma et l'audiovisuel.	99
Graphique 30 : les villes de résidences principales des cinéastes enquêtés.	101
Graphique 31 : la situation matrimoniale des enquêtés dans les deux zones.....	102
Graphique 32 : les réalisateurs/trices des films des enquêtés recensés.	103
Graphique 33 : la progression de la production cumulée de CM et LM dans les deux zones par les enquêtés.	104
Graphique 34 : la progression de la production séparée de CM et LM dans les deux zones par les enquêtés.	105

Graphique 35 : la ville de résidence principale des cinéastes enquêtés de la zone EN.	120
Graphique 36 : le nombre de postes cumulés dans la carrière des enquêtés en zone EN. ..	124
Graphique 37 : la source de revenu financier principal et secondaire des cinéastes enquêtés de la zone EN.	125
Graphique 38 : la source de revenu financier principal par corps de métiers des enquêtés en zone EN.	126
Graphique 39 : la progression de la production dans la carrière des enquêtés en zone EN.	128
Graphique 40 : la forme juridique des structures de production créées par les enquêtés en zone EN.	129
Graphique 41 : la répartition par genres des films produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (2004 -2018).	132
Graphique 42 : la répartition par genres des scénarii écrits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (1997-2018).	133
Graphique 43 : le classement du cumul de postes en fonction du métier principal des enquêtés en zone EN.	135
Graphique 44 : la répartition des corps de métiers par sexes des enquêtés en zone EN.	136
Graphique 45 : la répartition des coûts de production des films de fiction produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN (2004-2018).	138
Graphique 46 : l'année de production du premier film des cinéastes enquêtés en zone EN.	142
Graphique 47 : le classement des productions dans la carrière des enquêtés de la zone anglophone en fonction du type de structure.	145
Graphique 48 : la répartition des besoins prioritaires pour améliorer les conditions de travail des enquêtés en zone EN.	146
Graphique 49 : la répartition des espaces de diffusion des films produits dans la carrière des enquêtés de la zone EN.	148
Graphique 50 : la répartition du public cible pour les cinéastes enquêtés de la zone EN. ...	154
Graphique 51 : le total cumulé de CD/DVD vendus par cinéastes enquêtés en zone EN.	159
Graphique 52 : la répartition du nombre de postes cumulés dans la carrière des enquêtés de la zone FR.	177
Graphique 53 : la répartition des structures de production par formes juridiques créées par les enquêtés en zone FR.	178

Graphique 54 : la répartition des sources de revenu financier principal et secondaire des cinéastes enquêtés de la zone FR.....	182
Graphique 55 : la répartition de la source de revenu financier principal par corps de métier des enquêtés en zone FR.	183
Graphique 56 : la répartition par genres du total de scénarii écrits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971- 2018).	189
Graphique 57 : la répartition par genre des films produits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).	190
Graphique 58 : la répartition des corps de métier des enquêtés en zone FR.....	192
Graphique 59 : le classement du cumul de postes dans la carrière des enquêtés en fonction du métier principal en zone FR.....	193
Graphique 60 : la répartition des coûts de production des films de fiction dans la carrière des enquêtés par rubriques en zone FR (1971-2018).	195
Graphique 61 : la synthèse sur les films Écrits, réalisés et produits dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).	198
Graphique 62 : le classement par type des structures de production appartenant aux producteurs en zone FR.	199
Graphique 63 : la répartition des espaces de diffusion des films des enquêtés en zone FR.	203
Graphique 64 : la courbe de la progression de la production des CM et LM dans la carrière des enquêtés en zone FR (1971-2018).	204
Graphique 65 : la répartition du nombre de diffusions de films fiction de la zone FR par lieux recensés dans notre enquête.	205
Graphique 66 : la création des festivals de cinéma dans la ville de Yaoundé.....	207
Graphique 67 : la courbe de la vente des dvd de nos enquêtés dans la zone FR.	210
Graphique 68 : la répartition globale des entreprises et établissements par région de recensement au Cameroun.	218
Graphique 69 : la répartition globale des entreprises camerounaises par type.	219
Graphique 70 : la répartition des entreprises de production SARL et ETS des enquêtés par zone.	219
Graphique 71 : la répartition de création des entreprises de production cinématographique et audiovisuelles par corps de métier des enquêtés en zone EN.....	221

Graphique 72 : la répartition de création des entreprises de production cinématographique et audiovisuelle par corps de métier des enquêtés en zone FR.....	222
Graphique 73 : le total des formations reçues par année dans les métiers techniques dans les deux zones.	227
Graphique 74 : le nombre de cinéastes francophones de notre échantillon formés par année.....	228
Graphique 75 : le nombre de cinéastes anglophones de notre échantillon formés par année.....	228
Graphique 76 : les financements des formations techniques des enquêtés dans les deux zones.....	229
Graphique 77 : les pays ayant hébergé des formations de techniciens des enquêtés des deux zones.	230
Graphique 78 : la durée des formations de techniciens dans les deux zones.....	230
Graphique 79 : le classement du type de formations reçues par les enquêtés au Cameroun et par continent.	231
Graphique 80 : les espaces de diffusion des films des enquêtés recensés dans les deux zones.	233
Graphique 81 : le comparatif entre visas délivrés et visas des films recensés.....	239
Graphique 82 : les courbes de productions des films et des visas d'exploitation de 2009-2015.....	240
Graphique 83 : l'illustration du regroupement d'associations culturelles au Cameroun.....	242
Graphique 84 : le nombre total d'adhésions par catégories et par genres à la SCAAP de 2009 à 2015.	256
Graphique 85 : la répartition des 158 auteurs enquêtés sur les 207 adhérents à la SCAAP (déc. 2019).	258
Graphique 86 : la répartition des 240 auteurs enquêtés des 350 films recensés.	258
Graphique 87 : le classement des bénéficiaires par catégories et par zones de la répartition des droits d'auteur de décembre 2019.	259
Graphique 88 : les bénéficiaires par catégorie de la répartition des droits d'auteur (déc. 2019).	260
Graphique 89 : le classement des besoins prioritaires des cinéastes enquêtés en zone EN.	264
Graphique 90 : le classement des besoins prioritaires des enquêtés en zone FR.....	265

Graphique 91 : les structures de production des enquêtés créées par corps de métiers dans les deux zones.	269
Graphique 92 : la répartition annuelle des films des enquêtés (2009-2015) en zone EN.	282
Graphique 93 : la répartition annuelle des films des enquêtés (2009-2015) en zone FR.	283
Graphique 94 : la répartition annuelle des 350 films recensés dans les deux zones.	284
Graphique 95 : la source principale de financement de films des enquêtés des deux zones.	285
Graphique 96 : la représentation géographique des festivals de cinéma au Cameroun.	287
Graphique 97 : les audiences visées par les films des enquêtés des deux zones étudiées. .	299
Graphique 98 : la répartition des langues utilisées par cinéastes pour le doublage et le sous-titrage des films en zone anglophone.	307
Graphique 99 : la répartition des langues utilisées par cinéastes pour le doublage et le sous-titrage des films en zone francophone.	308

TABLEAUX

Tableau 1 : la répartition du corpus.	61
Tableau 2 : le niveau académique des cinéastes enquêtés dans les deux zones.	86
Tableau 3 : la liste des institutions publiques camerounaises qui forment dans les domaines du cinéma et de l'audiovisuel.	223
Tableau 4 : le nombre de films camerounais ayant reçu les visas du MINAC (2009-2015). .	238
Tableau 5 : un extrait de la mercuriale de 2017 du ministère du Commerce.	274
Tableau 6 : la grille de salaires des techniciens intermittents du cinéma camerounais proposée par l'OCAPAC.	277
Tableau 7 : le récapitulatif de la moyenne des jours de tournages et du nombre des techniciens sur les plateaux des enquêtés par zone.	279
Tableau 8 : les dépenses moyennes des enquêtés par postes de production dans par zone.	280
Tableau 9 : les estimations des sommes dépensées par les enquêtés pour la production des films recensés par zone.	280
Tableau 10 : Les estimations des ressources humaines utilisées par les enquêtés pour la production des films recensés par zone.	281

Tableau 11 : Les estimations de la masse salariale des techniciens et acteurs des films des enquêtés recensés par zone.....	281
Tableau 12 : la grille des programmes hebdomadaires de la CRTV (2019).	292

CARTES

Carte 1 : les régions du Cameroun.....	45
Carte 2 : la zone anglophone du Cameroun.....	109
Carte 3 : les départements de la région du Sud-Ouest.	110
Carte 4 : les régions de la zone francophone du Cameroun.....	164
Carte 5 : les départements de la région du centre.	165

PHOTOS

Photo 1 : l’entretien filmé avec Blaise Nomo Zanga.....	54
Photo 2 : le tournage du long métrage <i>Peace offering</i> à Bamenda.....	113
Photo 3 : la grande affiche de la première d’un film anglophone à Buea.	139
Photo 4 : un carton d’invitation à un « launching » de film en zone EN.	150
Photo 5 : le dispositif de projection lors d’une séance de lancement d’un film (« Launching ») dans un hôtel à Buea.....	151
Photo 6 : un déroulement d’une séance de lancement d’un film (« Launching ») dans un hôtel de Buea.....	153
Photo 7 : une soirée thématique organisée lors du CAMIFF 2016 à Buea.	156
Photo 8 : l’affiche de programmation des projections d’un film en zone francophone.	296
Photo 9 : l’affiche d’un film de la zone anglophone.	303
Photo 10 : l’affiche de sortie d’un film en zone francophone.	304
Photo 11 : l’exemple de ticket de films.....	305
Photo 12 : l’affiche première d’un film en zone anglophone.	306

**INDEX DES NOMS CITÉS DES PROFESSIONNELS AFRICAINS
DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL**

Achille Brice	114, 120, 129, 345, 351, 352, 355, 357
Alain Bomo Bomo	249
Alphonse Béni.....	105, 174
Annie Zambo.....	193
Anthony Kamwa	34, 112, 114
Anurin Nwunembom	114
Arthur Sibita.....	172
Barry Olivier Amayen.....	34, 127, 184
Bassek Ba Kobhio.....	88, 96, 115, 121, 174
Billy Bob Ndivé Lifongo	133, 139
Blaise Nomo Zanga	34, 167
Blandine Ngono	168
Chantal Londji Dang.....	170
Clément Ndzana	19
Cyril Akonte	112
Daniel Kamwa	25, 66, 174, 177, 261, 269, 460, 463
Daouda Mouchango	34, 169, 256, 260, 289
David Endene.....	172
Delphine Itambi	117
Denzel Washington.....	107
Edimo Dikobo	53, 56
Eka Christa Assam.....	119
Ekambi Brillant.....	253
Elvis Tanwie	117, 118
Émile-Aimé Yibain.....	34, 141
Etienne Nkwain Chiambah	114
Evodie Ngueyeli	207
Fabien Odibe.....	112
Femi Odugbemi	214
Ferdinand Sylvère Engo	191, 208, 216

Gaston Kaboré.....	35
Georges Anderson.....	172
Gérard Essomba.....	120, 172
Gilbert Ebot.....	156, 158, 348, 349, 350, 351, 354
Hélène Ebah.....	170
Henri Claude Ndengue.....	111
Jacques Bessala Manga.....	247
Jean Paul Ngassa.....	167, 168, 169
Jean Renoir.....	161
Jean-Marie Mollo Olinga.....	40, 247
Jean-Marie Teno.....	67, 174
Jean-Pierre Bekolo.....	59, 175, 462
Jean-Pierre Dikongue Pipa.....	66, 171, 173, 177, 464
Johnscott Enah.....	139
Joséphine Ndagnou.....	147, 170, 191
Lambert Ndzana.....	17, 88, 139, 153, 244
Lawrence Neba.....	139
Louis Baltazar Amadangoleda.....	37
Louis Paul Ntsa Teme.....	34, 53, 167
Lucien Mailli.....	53, 56
Mamadji.....	112
Mamoudou Ibra Kane.....	286
Manu Dibango.....	253
Martial Nguea.....	247
Mfuh Ebenezer.....	34, 112
Nganah Godwin.....	133
Nkanya Nkwai.....	120, 137, 144
Nkwain Ettiene Chiambah.....	157
Nonso.....	112
Otia Vitalis.....	115
Pélagie Ng'Onana.....	247
Philip Amayo Uzo.....	112

Pie Claude Ngoumou	167
Pomboura Zenabou	34
Rene Ettat Tabot.....	34, 113, 114
Richard Epée Mbendé	252
Robert Sanding Mbeng.....	252
Sam Mbende.....	253
Samuel Nelle	252
Simon Gobina	34, 112, 113, 114
Sita Bella	168, 169, 209, 233, 234, 240, 347
Stanislas Awona.....	172
Sylvie Nwet	207
Syndy Emade	139
Thérèse Bella Mbida	169
Thierry Ntamack	176
Uche.....	112
Victor Njiforti	34, 114
Victor Pungong	111
Vincent Diboti	253
Waa Keng Musi.....	115
Yolande Ekoumou Samba	170
Zenabou Pomboura	169, 216

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS	3
ABSTRACT	5
DÉDICACE	7
REMERCIEMENTS	9
ÉPIGRAPHE	11
SOMMAIRE	13
LISTE DES ACRONYMES ET ABRÉVIATIONS	15
INTRODUCTION GÉNÉRALE	19
CHAPITRE 1 L’OBJET ET LA MÉTHODE	37
Introduction	39
1.1. La production cinématographique et audiovisuelle au Cameroun.....	40
1.1.1. Le choix du sujet	40
1.1.1.1. Le producteur : maitre d’ouvrage du film.....	41
1.1.2. La cible	42
1.1.2.1. Les lieux de résidence	44
1.1.2.2. L’échantillonnage	47
1.1.3. La méthode	47
1.1.3.1. Les intervenants dans la fabrication du film	49
1.1.3.2. La fabrication du film	49
1.1.3.3. Le financement du film	49
1.1.3.4. Le volet juridique	50
1.1.3.5. La distribution du film.....	50
1.1.3.6. Les informations pratiques	50
1.1.3.7. Annexe 1 : les formations	51
1.1.3.8. Annexe 2 : les productions	51
1.2. Les enquêtes quantitative et qualitative.....	51
1.2.1. Le déroulement de l’enquête quantitative	52
1.2.2. Le déroulement de l’enquête qualitative	53

1.2.3. Les problèmes rencontrés	55
1.3. Le traitement des données	57
1.3.1. La méthode choisie.....	57
1.3.2. Les outils utilisés.....	57
1.3.3. Les procédés d'analyse des données	58
CHAPITRE 2 LA PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES RÉSULTATS DE L'ENQUÊTE	
QUANTITATIVE.....	59
Introduction	61
2.1. Les intervenants dans la fabrication du film dans les deux zones étudiées	62
2.2. La fabrication du film dans les deux zones étudiées	73
2.3. Le volet financier dans le cinéma des deux zones étudiées	76
2.4. Le volet juridique dans le cinéma des deux zones étudiées	81
2.5. Le volet académique dans le cinéma des deux zones étudiées.....	84
2.5.1. L'état des lieux	84
2.5.2. Les cadres de formations reçues.....	87
2.5.3. Les catégories et les lieux de formations reçues.....	90
2.6. La distribution des films dans les deux zones étudiées	92
2.6.1. Les lieux de diffusion dans les deux zones étudiées	92
2.6.2. La commercialisation des CD/DVD dans les deux zones étudiées.....	95
2.6.3. Les festivals de cinéma dans les deux zones étudiées	96
2.6.4. Les chaînes de télévision dans les deux zones étudiées.....	97
2.7. Le recensement des besoins	99
2.8. Les données sociologiques de l'échantillon	100
2.9. À propos des films produits par l'échantillon	103
CHAPITRE 3 L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE ANGLOPHONE DU	
CAMEROUN.....	107
Introduction	109
3.1. Présentation de la région du Sud-Ouest	110
3.2. L'état des lieux du cinéma en zone anglophone.....	111

3.2.1. La genèse et les précurseurs du cinéma dans la zone anglophone	111
3.2.2. Le fonctionnement dit « anglophone »	116
3.2.3. Comment devient-on producteur en zone anglophone ?.....	121
3.2.4. Le chemin type de la procédure de production d'un film camerounais par zone	122
3.2.5. La pratique des métiers en zone anglophone	124
3.2.6. La source principale de revenu financier des cinéastes enquêtés de la zone EN	125
3.3. Les procédés de la fabrication d'un film dans le système anglophone	128
3.3.1. L'écriture des films en zone EN.....	130
3.3.2. Le tournage des films en zone EN.....	134
3.3.2.1. Le volet technique dans le tournage de films par les Anglophones.....	138
3.3.2.1.1. Le rôle et l'apport de la diaspora des régions anglophones.....	140
3.3.2.2. Le volet artistique dans le tournage de films par les Anglophones.....	142
3.3.3. Le financement des films en zone EN	144
3.4. La distribution d'un film dans le système anglophone	148
3.4.1. La sortie officielle des films en zone EN	149
3.4.1.1. La programmation de la première d'un film en zone EN	150
3.4.1.2. Le déroulement de la première d'un film en zone EN.....	152
3.4.1.3. La place du public.....	153
3.4.2. Le rôle des festivals des films en zone EN	155
3.4.3. La chronologie des médias dans la zone anglophone	157
CHAPITRE 4 L'IMMERSION DANS LE CINÉMA DE LA ZONE FRANCOPHONE DU CAMEROUN	161
Introduction	163
4.1. Présentation de la région du Centre	165
4.2. L'état des lieux du cinéma en zone francophone.....	166
4.2.1. La genèse et les précurseurs du cinéma dans la zone francophone	166

4.2.1.1.	À propos du FODIC.....	170
4.2.1.2.	Les références du cinéma en zone francophone.....	173
4.2.1.2.1.	Les références anciennes du cinéma en zone francophone.....	173
4.2.1.2.2.	Les références actuelles du cinéma en zone francophone.....	175
4.2.2.	Le fonctionnement dit « francophone »	176
4.2.2.1.	La pratique des métiers en zone francophone.....	176
4.2.2.2.	Le chemin type de la procédure de production d'un film camerounais en zone francophone	179
4.2.2.3.	La source principale de revenu financier des cinéastes enquêtés de la zone FR	182
4.2.2.4.	Comment devient-on producteur en zone francophone ?	185
4.3.	L'évolution du type de production cinématographique et audiovisuelle	
	dans le temps	186
4.3.1.	L'ère des indépendances	186
4.3.2.	L'ère des subventions	186
4.3.3.	L'ère de l'avènement du numérique	188
4.3.4.	L'ère du cinéma sans normes	188
4.4.	Les procédés de la fabrication d'un film dans le système francophone.....	189
4.4.1.	L'écriture des films en zone FR.....	189
4.4.2.	Le tournage des films en zone FR.....	191
4.4.3.	Le financement des films en zone FR	196
4.5.	L'évolution dans les méthodes de production cinématographique et audiovisuelle.....	200
4.5.1.	La période de rassemblement des ¾ du budget avant l'entrée en production	200
4.5.2.	La période de rassemblement des 2/4 du budget avant l'entrée en production	201
4.5.3.	La période de rassemblement des 1/4 du budget avant l'entrée en production	201

4.5.4. La période de rassemblement de 0 budget avant l'entrée en production	202
4.6. La distribution d'un film en zone francophone	203
4.6.1. La sortie officielle des films en zone FR	204
4.6.2. Le rôle des festivals en zone francophone	206
4.6.3. La chronologie des médias dans la zone francophone.....	208
CHAPITRE 5	L'ANALYSE SOCIOSTRUCTURELLE DE LA PRODUCTION ET DE LA DIFFUSION
	CINÉMATOGRAPHIQUES ET AUDIOVISUELLES AU CAMEROUN.....
	211
Introduction	213
5.1. La structuration de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise	214
5.2. La production.....	216
5.2.1. La pratique des métiers	216
5.2.2. À propos des sociétés de production camerounaises.....	217
5.3. La formation	223
5.3.1. La formation des techniciens enquêtés dans les deux zones.....	227
5.4. La diffusion	232
5.4.1. Les espaces de diffusion des films dans les deux zones.....	232
5.4.2. Les visas d'exploitation des films.....	237
5.5. L'organisation de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise	241
5.5.1. Les associations professionnelles	244
5.5.1.1. Le regroupement des producteurs	244
5.5.1.2. Le regroupement des techniciens.....	246
5.5.1.3. Le regroupement des scénaristes.....	246
5.5.1.4. Le regroupement des critiques de cinéma	247
5.5.1.5. Le regroupement des acteurs.....	249
5.5.1.6. Le regroupement au niveau national.....	249
5.5.2. Les organismes de gestion du droit d'auteur	251
5.5.2.1. Le droit d'auteur au Cameroun.....	251

5.5.2.2. L'historique en aperçu de la gestion collective du droit d'auteur au Cameroun.....	252
5.5.2.3. La SCAAP en chiffres	255
CHAPITRE 6 L'ANALYSE SOCIOÉCONOMIQUE DE LA PRODUCTION	
CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE AU CAMEROUN	261
Introduction	263
6.1. Le recensement des besoins	263
6.1.1. L'implication des acteurs du secteur professionnel.....	267
6.2. Le financement de la filière cinématographique et audiovisuelle camerounaise.....	270
6.2.1. L'état des lieux.....	271
6.2.2. Vers une disparition du fonds d'affectation spécial camerounais	273
6.2.3. L'étude empirique du cinéma et de l'audiovisuel dans les deux zones étudiées.....	279
6.2.3.1. La situation de l'emploi dans la filière.....	279
6.2.3.2. La situation de la distribution des films dans les deux zones étudiés...282	
6.2.3.3. La situation des ressources financières pour la production des films dans les deux zones.....	284
6.3. La diffusion	286
6.3.1. Le rôle des diffuseurs et des exploitants.....	288
6.3.1.1. Le cas de la CRTV	290
6.3.1.2. Le cas des diffuseurs en ligne	294
6.4. Le marketing et le cinéma camerounais	295
6.4.1. Les différentes formes de publicité.....	300
6.4.1.1. La publicité dite persuasive et informative	300
6.4.1.2. La publicité dite projective ou intégrative	301
6.4.1.3. La publicité dite mécaniste.....	301
6.4.1.4. La publicité dite suggestive	301
6.4.2. La sortie du film	302

6.4.2.1. Les critères de fixation des prix d'entrées.....	305
6.4.2.2. Le doublage et le sous-titrage des films produits dans les deux zones	307
6.4.2.3. La communication dans la sortie des films.....	308
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	313
ANNEXES	329
BIBLIOGRAPHIE	451
LISTE DES ANNEXES, GRAPHIQUES, TABLEAUX ET CARTES.....	469
INDEX DES NOMS CITÉS DES PROFESSIONNELS AFRICAINS DU CINÉMA ET DE	
L'AUDIOVISUEL.....	479
TABLE DES MATIÈRES.....	485
RÉSUMÉ EN FRANÇAIS	495
ABSTRACT	497

REGARDS CROISÉS SUR LES SYSTÈMES DE PRODUCTION CINÉMATOGRAPHIQUE ET AUDIOVISUELLE DES ZONES ANGLOPHONE ET FRANCOPHONE DU CAMEROUN (2009 – 2015)

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Cette thèse étudie les systèmes de production cinématographique et audiovisuelle du Cameroun depuis la fermeture de la dernière salle de cinéma en 2009 à leur réouverture progressive à partir de 2015. Elle présente leur aspect socioéconomique, principalement dans deux zones symbolisant la culture héritée de la double colonisation par les Français et les Anglais au Cameroun représentées dans les régions du centre par Yaoundé et du Sud-Ouest par Buea. La ville de Yaoundé est la capitale du Cameroun et le siège des institutions, tandis que la ville de Buea est l'ancienne capitale du Cameroun à l'époque allemande et occupe une place stratégique sur un plan géographique dans la production cinématographique anglophone. À travers une enquête sur le terrain regroupant un échantillon de 65 producteurs, réalisateurs et scénaristes camerounais, les premières données scientifiques sur les plans sociologique, économique, juridique et académique du cinéma camerounais sont énoncées et analysées en précisant les spécificités de chacun des deux systèmes de production.

In fine, constat est fait de la complémentarité possible entre ces deux systèmes de production qui pourrait contribuer à la restructuration et à l'industrialisation du milieu cinématographique et audiovisuel camerounais.

Mots-clés : Cinéma francophone, cinéma anglophone, films camerounais, audiovisuel camerounais, scénariste, réalisateur, producteur.

CROSSED VIEWS ON THE CINEMATOGRAPHIC AND AUDIOVISUAL PRODUCTION SYSTEMS OF THE ENGLISH AND FRANCOPHONE AREAS OF CAMEROON (2009 - 2015)

ABSTRACT

This thesis studies the cinematographic and audiovisual production systems of Cameroon from the closure of the last cinema in 2009 to their continued reopening from 2015. It presents their socioeconomic aspect, mainly in two areas symbolizing the culture inherited from the double colonization by the French and the English in Cameroon represented in the Centre region by Yaoundé and the Southwest region by Buea. Yaoundé is the actual capital of Cameroon and the seat of institutions, whereas Buea is the former capital of Cameroon during the German era and occupies a strategic position in the English-speaking cinematographic production. Through a field survey bringing together a sample of 65 Cameroonian producers, directors and screenwriters combined, the first scientific data on the sociological, economic, legal and academic levels of Cameroonian cinema have been out and analyzed, highlighting the specificities of each of the two systems of production.

Ultimately, we note the possible complementarity between these two production systems that could contribute to the restructuring and the industrialization of the Cameroonian cinematographic and audiovisual sectors.

Keywords: French cinema, english cinema, cameroonian films, cameroonian audiovisual, screenwriter, director, producer.

École Doctorale Arts & Médias (ED267)

Maison de la recherche
Secrétariat des écoles doctorales
Bureau A010 (rez-de-chaussée)
4 rue des irlandais
75005 Paris