

***POLITIQUE DE DECENTRALISATION, UN LEVIER POUR LA RUPTURE DE
L'EXTRAVERSION DU CINEMA AU CAMEROUN***

Yves Roland Heungap

Enseignant Chercheur, Assistant (Université de Douala/Institut des Beaux-arts de Nkongsamba- Cameroun), Scénariste Réalisateur, Maître en communication des organisations

Tel : (+237) 674510695/ 697952856

Mail : heungapyves@yahoo.fr

Résumé

L'objectif de ce propos est la recherche de solutions endogènes à la problématique de dépendance que subit le secteur cinématographique des pays d'Afrique francophone en général et du Cameroun en particulier. Nous visons à explorer une stratégie de développement d'une industrie du film au Cameroun qui s'adosserait sur sa politique de décentralisation. L'intention étant d'aboutir au résultat que la venue d'une industrie du film, affranchi de sa dépendance à l'étranger, forte et qui se finance localement est possible par l'adoption d'une politique de développement du cinéma adossée aux Collectivités Territoriales Décentralisées et bénéficiant des acquis de la politique de décentralisation en place au Cameroun depuis plusieurs décennies.

Mots clés : *Développement, Cinéma, Politique, Décentralisation, Levier, Stratégie, Extraversion.*

Abstract

The objective of this statement is the search for endogenous solutions to the problem of dependence suffered by the cinematographic sector of French-speaking African countries in general and Cameroon in particular. We aim to explore a development strategy for the film industry in Cameroon that would rely on its decentralization policy. The intention is to achieve the result that the avenue of a film industry freed from its dependence on foreign countries, strong and which is financed locally is possible through the adoption of a film development policy backed by decentralized local authorities and benefit from the achievement of the decentralization policy in place in Cameroon for several decades.

Keywords: *Development, Cinema, Policy, Decentralization, Lever, Strategy, Extraversion*

Introduction

Le cinéma, culture introduite en Afrique subsaharienne durant la période coloniale, entre dans un processus de *contextualisme* et de *maturation* au lendemain des indépendances. Mais soixante années après, le paysage cinématographique présente toujours un aspect peu reluisant au vu de sa structure embryonnaire, conséquence d'une extraversion ontologique. Ce constat fait, la véritable question qui en découle et s'adresse de manière lancinante aux chercheurs et professionnels africains est celle de savoir comment sortir le secteur du cinéma de sa dépendance inique de l'extérieur ? Cette proposition de communication revêt un double objectif : le premier étant de démontrer que les cinémas d'Afrique en général et celui du Cameroun en particulier tardent à s'industrialiser ou pis encore risque ne jamais l'être si rien n'est fait pour les affranchir de cette dépendance (économico-financière) à l'extérieure. Le second volet est de démontrer qu'une politique cinématographique au Cameroun arrimée à sa politique de décentralisation serait un gage pour un développement contextualisé d'une industrie du film forte qui s'autofinance. Cet objectif double nous amène à émettre l'hypothèse selon laquelle l'avenue d'une industrie du film affranchi de sa dépendance à l'étranger, forte et qui se finance localement est possible par l'adoption d'une politique de développement du cinéma adossée aux Collectivités Territoriales Décentralisées et bénéficiant des acquis de la politique de décentralisation mis en place au Cameroun depuis plusieurs décennies. Pour élucider cette question, nous nous servons d'outils théorique et méthodologique. Théoriquement, cette question sera traitée à partir de la théorie de la déconnexion¹ (Samir Amin : 1986). Du point de vue méthodologique, nous nous appuyons sur plusieurs cadres, entre autres : l'observation direct, l'exploitation des documents sur l'état du cinéma en Afrique francophone et au Cameroun, et l'exploitation des textes de lois sur la décentralisation au Cameroun.

1. LE CINEMA AU CAMEROUN, UN SECTEUR EXTRAVERTI

Le cinéma, contrairement au Nguon², au Ngondo³, à l'Esani⁴ ou toute autre manifestation culturelle proprement camerounaise, est une culture importée,

¹ La thèse de la déconnexion recherche avant tout à ce que les pays de la périphérie contrôlent le processus d'accumulation interne, ce qui les orienterait vers un développement plus autonome, libéré de dynamique et des intérêts économiques, sociaux et culturels des pays du centre, et plus encore de ceux des élites.

² Fête traditionnelle et rituelle du peuple bamoun.

³ Fête traditionnelle et rituelle du peuple côtier.

⁴ Rite d'accompagnement du défunt dans l'au-delà des peuples du Centre Cameroun.

introduite en Afrique et au Cameroun en particulier au moment de sa rencontre violente (mission d'évangélisation, esclavage, colonisation...) avec l'occident pour des raisons politiques, économiques, idéologiques, culturelles et commerciales.

1.1. Un cinéma historiquement lié à l'extraversion

Pierre Haffner (cité par Samuel Lelièvre : 2013) situe l'introduction du cinéma sur le continent africain dès les premières années qui suivent son invention. D'abord destinée aux colons⁵ installés sur le continent, la première projection cinématographique eut lieu au café Zavani en 1896. La recherche du nouveau, des sensations nouvelles, le goût de l'étranger ou l'exotisme sont également des arguments pouvant justifier l'introduction du cinéma en Afrique. À ce propos, parlant des aventuriers occidentaux, Roger Bezombes confirme que « Le public européen se lassait rapidement des mêmes scènes de la vie quotidienne » (1992 : 18). Les entrepreneurs du cinéma (les frères Lumières, Pathé, Gaumont), pour innover, envoyèrent des opérateurs de cinéma capturer les images inédites en Afrique. Parlant de ces opérateurs envoyés en Afrique, Paulin Soumanou Vieyra explique que « Felix Mesguich fut envoyé en 1909, François le Noan en 1910 et Léo Lefèvre en 1906 » (2005 :60). Pour combler le rêve exotique d'un public européen avide de sensation, les premiers films tournés en Afrique par les réalisateurs de cinéma européens recherchaient la nature sauvage, le détail étrange, insondable et mystérieux.

Les premières projections étaient faites par des forains, des marchands diffusant des films dans des lieux d'attraction. Ainsi les premières projections sont signalées au Sénégal en 1900, il s'agit de l'Arroseur arrosé des frères Lumières. Ahmadou Hampate Bâ déclare avoir assisté à la première projection cinématographique en 1925. Au sujet des projections au Cameroun, aucune source ne précise quand ont eu lieu les premières projections. Toutefois, des projections sont signalées dans les débits de boissons et des hôtels en 1921, 1925 et 1926 (Archives nationales de Yaoundé (ANY) 1AL1617, films de propagande pour le Cameroun). Les premiers films quant à eux sont tournés à partir de 1927. De 1927 à 1935, les Allemands ont fait en moyenne dix-sept (17

⁵Les premières projections étaient organisées dans des lieux interdits aux africains à cette époque : les cafés, les magasins, les théâtres.

films) (Cf. Bundesarchiv). De 1935 à 1960, la France a produit et réalisé plus d'une vingtaine de films disponible dans les laboratoires en France.

1.2. Un cinéma qui ploie sous le chantage des capitaux étranger

La plupart des historiens et les ouvrages d'histoire traitant du cinéma camerounais situent ses balbutiements au lendemain des indépendances (1960)⁶. Les camerounais ont immédiatement saisi la caméra pour représenter leur société à leur manière. Paradoxalement, plus de soixante (60) années après leur accession à l'autonomie interne, les cinémas d'Afrique noire francophone et d'Afrique Centrale en particulier n'arrivent toujours pas à affirmer leur identité, se laissent subjugué par les valeurs idéologique et esthétique des pays dont le cinéma possède une véritable base théorique, esthétique et industrielle. Cette situation s'explique par la quasi inexistence des institutions et organismes typiquement africains sur le continent qui apportent des financements aux producteurs. Ces deniers n'ayant pour seule alternative au financement de leurs œuvres que de se tourner vers les capitaux et financement étranger.

Depuis 1962, avec le film *Aventure en France* de Jean-Paul Ngassa et du français Philippe Brunet jusqu'à nos jours, les producteurs (réalisateurs) locaux ont de tout temps fait recours aux capitaux étrangers pour financer la matérialisation de leurs œuvres filmiques. Même si nous reconnaissons que le Fonds de Développement de l'Industrie Cinématographique (FODIC) a été un support endogène au financement de la production⁷, sa mort en 1990, et en dépit de la mise en place en 2001 du Compte d'Affectation Spécial pour le Soutien à la Politique Culturelle (CASSPC) a entraîné le 7^e art camerounais dans une phase de récession condamnant ainsi les producteurs locaux dans un cycle infernal de dépendance aux capitaux que les occidentaux acceptent bien à leur accorder.

Dans cette engrainage, Florent Coulon (2011 :4) constate que, de « 1963 à 1975 il a été réalisé en Afrique noire francophone quelques cent quatre-vingt-cinq (185) films courts et long métrages » ; aussi, il ajoute que « sur ces 185 films, environ 125 ont été produits avec le concours technique et financier de la coopération ». Allant dans le même sens, N'go Nana explique que (2008), entre

⁶ L'histoire du cinéma camerounais débute à Paris avec un documentaire de Jean-Paul Ngassa sur la situation des étudiants camerounais en France, *Aventure en France* (1960).

⁷ Grace à l'apport du FODIC, le cinéma camerounais a connu son âge d'or du début des années 1970 jusqu'à la fin des années 1980.

1963 et 1973, une quinzaine de courts et moyens métrages sont produits au Cameroun, la majeure partie étant réalisée avec le soutien financier de la coopération française et le soutien technique des Centres Culturels Français (CCF) de Yaoundé et Douala. Dikongué Pipa interrogé sur le financement du film *Muna Moto*, relèvera également cette dépendance aux capitaux étrangers :

Nous nous sommes démerdés à faire la manche en route auprès des amis qui nous donnaient tantôt mille francs tantôt cinq mille. Et les comédiens et moi-même allions pêcher et chasser pour manger. Ainsi, l'argent qu'on collectait servait à acheter d'autres aliments c'est-à-dire que parfois on arrêtait le tournage pour aller pêcher ou chasser [...] nous avons pu tourner grâce à une vieille caméra et un véhicule prêté par le CCF de Yaoundé (Florent Coulon, 2011 : 95-96).

Le Ministère Français de la Coopération (MFC) fermant progressivement ses robinets de financements à la culture des pays africains, l'on voit émergé de nouvelles sources de financements issues du développement des coopérations Sud- Nord. Au même moment, les chaînes de télévision comme Canal +, France 2, TV5 monde participent à des films africains par des apports de coproduction en numéraire ou en nature, ou par un préachat des droits de diffusion. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Bassek Ba Kobhio produit et réalise ainsi *Sango Malo* en 1991 avec la participation de Channel 4, du FODIC, de la CRTV, et le soutien de l'Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) future agence de la francophonie et du Ministère Français de la Coopération. Dès 1993, des accords de coproduction sont signés entre la France et le Cameroun. Dans ce schéma économique, Bassek Ba Kobhio réalise en 1995 *Le Grand blanc de Lambaréné*, qu'il coproduit avec deux sociétés Françaises (Canal + et Chrysalide films), l'aide du Centre National du Cinéma du Gabon (CNCG) et l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF). En 2003, il produit *Le silence de la forêt* avec l'OIF, du Fonds Sud du M A E et du CNC du Gabon. Le film a été également coproduit par le producteur français Guillaume de Seille (Arizona film).

En 2002, Jean- Pierre Bekolo reçoit l'avance sur recette du CNC français pour produire son film *Les saignantes*. En effet, il avait déjà réalisé *Quartier Mozart*, révélé à Cannes en 1992, puis *Le complot d'Aristote*, en 1996, film faisant partie d'une série commandée par la British Film Institute (BFI) à laquelle ont participé Martin Scorsese et Jean -Luc Godard. Mais bien que ces grands noms du cinéma camerounais réussissent tant bien que mal à obtenir des subventions,

tel n'est pas le cas avec les réalisateurs de la nouvelle génération. Et lorsque ceux-ci reçoivent des promesses de financement des organismes étrangers ils sont conditionnés au préalable de modifier la structure de leur film (scénario) pour y introduire des scènes de dépravation ou des éléments de promotion des idéaux occidentaux. L'exemple le plus récent est le cas d'Ebenezer Kepombia qui, lors d'une interview accordée à une chaîne nationale, affirmait qu'un organisme international lui avait proposé un financement conséquent pour la troisième saison de sa série *Madame Monsieur* s'il consentait y introduire des scènes d'homosexualité.

1.3. Un « marché » sous la dictature et le monopole des multinationales

La distribution et l'exploitation sont deux maillons essentiels pour la structuration d'une véritable industrie du film. Lorsqu'ils sont bien maîtrisés, les bénéfices engendrés peuvent être mobilisés pour financer la production et rendre ainsi les différentes étapes de la fabrication du film plus efficace et dynamique. Mais malheureusement, comme le déplorait déjà Guy Jérémy Ngansop en son temps (1987 : 37), « au Cameroun comme dans la plupart des pays africains, ces deux secteurs échappent au contrôle des nationaux, car soumis aux contingences du marché international du film ».

« Qui tient la distribution tient le cinéma ». Cette assertion de Tahar Cheriaa (cité par G. J. Ngansop, 1987) est d'autant plus vérifiable en contexte camerounais de nos jours qu'hier. De tout temps, le secteur de la distribution du film au Cameroun est demeuré sous le monopole étranger. Florent Coulon (2011) explique que, dès 1960, la Compagnie Marocaine du Cinéma Commercial (COMACICO) et la Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (SECMA), deux sociétés étrangères basées à Monaco exercent en réalité un monopole sur toute la distribution et l'exploitation cinématographique en Afrique francophone.

Parler d'exploitation au sens cinématographique du terme c'est faire allusion à la projection des films en salle. Or dans l'état actuel des choses, le Cameroun ne « disposant » plus quasiment de salles, ce maillon de la chaîne est simplement inexistant. L'exploitation comme la distribution et la production souffrent au Cameroun de l'absence d'une politique adéquate. S'il est établi

qu'en 1973, le circuit commercial comptait près de 32 salles, fort est de constater que de nos jours il n'en n'est plus rien. Les producteurs, dans ce contexte font recours, pour la diffusion et pour tenter de rentabiliser leurs œuvres, aux moyens de « bord » : les centres culturels des pays étrangers, des foyers culturels des associations et les chaînes de télévisions. Dans le même ordre d'idée, Annette Angoua et Jacques Bell (2020 :104) expliquent que, dans un contexte camerounais marqué par une insuffisance de salle :

Les Opportunités de diffusion pour les productions locales sont considérablement réduites. Les quelques œuvres réalisées par les cinéastes locaux sont, lorsqu'elles le sont, diffusées dans les centres culturels des pays occidentaux représentés au Cameroun [...] ou dans d'autres types de salles (Castel Hall à Douala, etc.). En plus de ces salles non conventionnelles, et ce, de plus en plus, recours aux chaînes de télévision nationales (CRTV, Canal2 International, Canal2 Movies, STV, etc.) et à quelques chaînes étrangères (A+, Canal +, TV5, Nollywood TV, etc.) pour diffuser leurs œuvres.

Au Courant de cette année 2023, on dénombre à peu près une demi-douzaine de salles de cinéma concentrée dans les deux grandes métropoles du pays : Yaoundé et Douala. La plupart de ces salles appartiennent aux multinationaux, et l'accès à ces dernières par les œuvres des producteurs locaux relevant d'un parcours parsemé d'embuche.

Cette absence de salles, ou alors ce manque d'espace d'exploitation traditionnelle, prive la chaîne de la production du film camerounais d'un véritable marché, rendant ainsi, si une solution économique et politique n'est pas trouvée, improbable le décollage du cinéma camerounais. Bassek Ba Kobhio, interrogé lors de la 24^{ième} édition des « Ecrans Noirs » sur l'impact des salles du groupe Bolloré sur le secteur de l'exploitation des films au Cameroun, explique l'accès des films locaux à ces salles, relève est difficile au vu de l'énorme caution parfois demandée.

2. POLITIQUE DE DECENTRALISATION, UN LEVIER POUR LA RUPTURE DE L'EXTRAVERSION

La décentralisation au Cameroun est un processus fortement enraciné dans l'histoire de la vie politique et administrative⁸. Pour Stanislas Bineti (2011), la décentralisation au Cameroun est antérieure à l'indépendance du pays. Longtemps vécue sous diverses formes (délégation ou même dévolution), la décentralisation s'inscrit aujourd'hui, selon Blundo (2001), comme un indicateur de bonne gouvernance et vise à améliorer l'efficacité de l'action publique, la promotion du développement et la démocratie de la vie publique. Emmanuel Edou⁹ dans son exposé « mise en œuvre de la décentralisation au Cameroun : problèmes, défis et stratégies », fragmente l'histoire de la décentralisation du Cameroun en trois grandes périodes : la période coloniale, les indépendances et les années 2000.

2.1. La politique de décentralisation au Cameroun, un levier pour l'écriture d'une histoire contextualisée du cinéma.

L'alinéa (2) de la loi de 2004 en son article 2 pose trois objectifs majeurs que poursuit la décentralisation au Cameroun. Elle constitue « l'axe fondamental de la promotion du développement, de la démocratie et la bonne gouvernance au niveau local ». Le Réseau Ouest et Centre Africain de la Recherche en Education (2011 :22), revenant sur ces objectifs, explique que, la promotion du développement local implique la réalisation des infrastructures sociales de base que sont les écoles, les dispensaires, les puits, les routes... et l'offre de service de proximité. Il induit, en outre, l'amélioration des revenus des populations à la base grâce notamment à la promotion et au financement des activités génératrices des revenus. Pour rester cohérent et atteindre ces objectifs, le législateur camerounais a transféré aux Collectivités Territoriales Décentralisées (CTD)¹⁰ un certain nombre de compétences. L'article 15 de la loi d'orientation de la décentralisation, au premier alinéa stipule que « l'Etat transfère aux CTD, dans les conditions fixées par la loi, des compétences dans les matières nécessaires à leur développement économique, social, sanitaire, éducatif, culturel et sportif ». Par souci de clarté et d'intelligibilité, deux

⁸ La constitution dispose que la République du Cameroun est un Etat unitaire, décentralisé, elle est une et indivisible, laïque, démocratique et sociale.

⁹ Ministre Délégué auprès du Ministre de l'Administration territoriale et de la décentralisation, chargé des Collectivités.

¹⁰ Les CTD au Cameroun sont constituées de deux maillons : les communes et les régions.

compétences retiendront notre attention dans cette communication : éducative et culturelle.

Ces deux compétences sont proportionnellement réparties entre les communes d'arrondissements, les mairies de villes et les régions au Cameroun. En matière d'éducation les, lois n° 2004-18 et n° 2004-19 aux articles 20 et 22 transfèrent aux CTD les compétences de la création, conformément à la carte scolaire, l'équipement, l'entretien et la maintenance des écoles maternelles et primaires et des établissements préscolaires de la commune ; elles procèdent au recrutement et à la prise en charge du personnel d'appoint desdites écoles. Aussi, elles participent à l'acquisition des matériels et fournitures scolaires et à la gestion ; à l'administration des lycées et collèges de l'Etat et de la région par le biais des structures de dialogue et de concertation. En matière d'alphabétisation, les communes ont compétence de l'exécution des plans d'élimination de l'analphabétisme, en relation avec l'administration régionale et de la participation à l'entretien des infrastructures et des équipements éducatifs.

En matière de culture, conformément auxdites lois, les CTD ont compétence d'organiser au niveau local des journées culturelles, des manifestations culturelles traditionnelles, des concours littéraires et artistiques. Elles sont en charge de la création et la gestion au niveau local d'orchestres, ensembles lyriques traditionnels, corps de ballets et troupes de théâtres. Les communes créent et gèrent les centres socioculturels et des bibliothèques de lecture publique. Elles apportent un appui aux associations culturelles pour le bien-être des populations locales.

En matière de promotion des langues nationales, les communes participent aux programmes régionaux de promotion des langues nationales à la mise en place et l'entretien d'infrastructures et d'équipements. Ces deux compétences reconnues aux CTD sont un atout pour une écriture contextualisée d'une histoire du cinéma camerounais. En initiant les tous petits de la maternelle, du primaire et du secondaire au 7^e art et à la connaissance des cultures camerounaises en générale, un socle solide se construit sur des générations donnant ainsi espoir et la possibilité dans une dizaine d'années au cinéma

camerounais de s'appuyer sur un socle historique, théorique et esthétique encre dans nos identités culturelles.

2.2. Politique de décentralisation et financement local de l'industrie du film au Cameroun

L'article 22 de la loi n° 2004-18 reconnaît aux CTD, en matière culturelle de nombreuses compétences. En matière de promotion des langues nationales, les communes participent aux programmes régionaux de promotion des langues nationales à la mise en place et l'entretien d'infrastructures et d'équipements.

Pour remplir leur cahier de charge les CTD ont la possibilité de prélever un certain nombre de taxes, notamment les taxes sur les manifestations culturelles. Aussi, elles bénéficient d'une dotation spéciale octroyée par l'Etat, laquelle était fixée pour l'année 2022 à deux cent quarante milliards deux cent trente un millions huit cent cinquante-huit mille. Cette base financière peut déjà être un atout au niveau local pour le financement de la production filmique, nous militons pour que la dotation spéciale annuelle a la culture par le Chef de l'Etat soit décentralisé et reparti entre les CTD. Plus encore, nous militons pour qu'une partie de la somme annuelle liée à la redevance audiovisuelle soit dédiée au financement de l'industrie du film.

2.3. Les Collectivités Territoriales Décentralisées, un marché local pour une production nationale

Le Cameroun compte 360 communes et 14 mairies de ville, dans un contexte où le circuit de la distribution du film a disparu, les salles ayant toute fermé et transformé pour certaines en églises et pour d'autre en espaces marchants, il est pour nous urgent de capitaliser les acquis de la décentralisation. Ces dernières années, l'Etat s'est engagé dans un vaste processus de modernisation des édifices communautaires (communes, mairies de villes et les sièges régionaux) faisant d'eux de véritables complexes culturels avec des commodités y afférentes. Ces différents édifices offrent au secteur de la culture en générale et du cinéma en particulier environ 374 salles multifonctionnelles susceptible d'être mobilisées pour les projections ou l'exploitation des films aux quelles l'on peut ajouter les quelques centres culturels camerounais de Douala et Yaoundé.

En plus de ces salles multifonctionnelles, le secteur de l'exploitation des films au Cameroun peut également compter, pour son rayonnement, sur le

dynamisme et le cosmopolitisme des populations camerounaise qui, dans leurs désirs de promotion culturelle érigent sur l'étendue du territoire les foyers culturels à l'architecture futuriste pour certains. Ces foyers dépassant parfois en termes de commodité certaines salles de cinémas peuvent alors être mobilisés pour les besoins de la cause du développement d'un marché local du film.

Pour rendre efficace ce mécanisme d'exploitation local des films, nous proposons la mise en place au sein du FEICOM¹¹ d'un organe en charge de la culture et des infrastructures culturelles. Ledit organe aura pour missions principales la dotation en matériel technique et l'approvisionnement des salles des spectacles des communes d'arrondissement et les mairies de villes en films et contenu culturel divers.

En résumé cette politique stratégique communautaire d'exploitation et de diffusion des films, repose sur plusieurs maillons : les communes d'arrondissements, les mairies de ville, les maisons du parti, les sièges associatifs communautaires. La production matérielle du film achevé, le cinéaste déclenche la phase d'exploitation et de diffusion de son œuvre. Il se rapproche de sa commune de résidence et enregistre son film au bureau des affaires culturelles. Ledit bureau prend attache avec les bureaux des affaires culturelles frères logés dans les différentes communes que comptent le pays et les communautés urbaines, de commun accord un calendrier de projection est établi.

2.4. Cinéastes et exécutifs municipaux, une relation à bénéfique réciproque

John Kenneth Galbraith, dans son ouvrage « *the liberal hour* » publié en 1960, confère à l'artiste un rôle économique très important et explique que le déficit de la balance des paiements américaine vient du fait que les artistes ne sont pas assez impliqués dans le processus de production. Rendu à ce niveau d'analyse, nous constatons qu'une littérature très abondante rend légitime l'impact du secteur culturel sur le développement économique. Néanmoins, la

¹¹ Fonds Spécial d'Équipement et d'Intervention Intercommunautaire.

question sur les retombées économiques issues de l'association CTD et cinéma demeure.

À cette interrogation, l'exemple du grand voisin le Nigéria nous en dit plus. Le secteur de la production cinématographique est une niche d'emplois à très forte potentialité. Au Nigéria, selon le FMI, l'art en général et le cinéma en particulier contribue pour 4% du PIB annuel. De plus, il est après le secteur agricole, en termes d'offres d'emplois, le deuxième pourvoyeur d'emplois dans ce pays. Aux vues de ce qui précède, les CTD au Cameroun, en contribuant à l'industrialisation du cinéma au niveau local, ouvrent une niche nouvelle d'emplois aux jeunes au niveau local, limitant ainsi l'exode rural et même les affres de l'immigration qui pèsent sur la jeunesse. Aussi, le développement des structures, à l'instar des salles de cinéma, favorisera l'émergence d'activités économiques connexes aux alentours (commerces, restaurants, bar...).

Sur le plan touristique, le cinéma se positionne encore comme une arme efficace du développement des CTD. En effet, un film est un voyage qui nous conduit par la main dans un univers de lieux, d'événements, d'émotions. Selon une étude menée par l'Organisation des Nations Unies (ONU), la population du ciné-tourisme se dénombrerait à 100 millions en 2006. Le terme ciné-tourisme selon Vella Rosanna (2006), puisé du mot italien cinéturismo, se disant comme étant le tourisme de cinéma rendant possible un voyage réel sur les lieux qui ont le plus frappé notre imaginaire. Qui n'aimerait pas faire une visite des chutes d'Ekom kam par Melon dans le Moungo¹². Il sera donc question de mettre au-devant de la scène dans les films, les espaces qui font l'objet de curiosité, des monuments et bien d'autres éléments relevant du patrimoine local pour susciter la venue des touristes dont on sait combien leurs devises sont très utiles pour le développement des communautés. Lesquelles devises permettront au niveau local à relever le niveau de vie des populations : l'adduction des points d'eau, l'éclairage, la construction des hôpitaux, des écoles. Aussi, le cinéma comme moyen de communication peut être mobilisé par le politique pour le changement des comportements et pour faciliter l'adhésion populaire aux principes de développement participatif, d'hygiène et salubrité.

¹² Site mythique où ont été réalisées quelques séquences du film Tarzan qui a bercé notre enfance

Conclusion

Parvenu au terme de cette article qui soulève la problématique de dépendance du secteur cinématographique camerounais à l'étranger, nous avons dans un premier temps mis en exergue les différents niveaux de dépendance dudit cinéma. Il est à la fois dépendant de l'occident des points de vue historique, du financement de la production, et de l'exploitation des films en salle. Dans un second temps, pour remédier ce problème nous avons proposé un financement local de la production qui puise dans les diverses dotations octroyées aux Collectivités Territoriales Décentralisées par l'Etat, qui se sert des taxes notamment la taxe liée aux manifestations culturelles et dans la dotation spéciale annuelle à la culture octroyée par le Chef de l'Etat. Comme solution au problème de salles que connaît le secteur nous proposons, l'exploitation des salles multifonctionnelles des communes et des mairies de ville, des centres culturels camerounais et des foyers associatifs.

BIBLIOGRAPHIE

- Abraham, Bengio, et al** (2009). « Aide à la création : comment les collectivités territoriales peuvent-elles être subsidiaires ? » in *L'observatoire*, hors-series2, pp 35-39.
- Amin, Samir** (1986). *La déconnexion : pour sortir du système mondial*, Paris, La Découverte.
- Angoua, Annette** (2012). *Repenser la production cinématographique au Cameroun*, Paris, L'Harmattan.
- Bouchard, Nicolas** (2009). *L'action des collectivités locales en faveur d'un développement durable des territoires ruraux enjeux, difficultés et opportunités*, Lyon, Université de Lyon.
- Douence, Jean-Claude** (1999). « Réflexions sur la vocation générale des collectivités locales à agir dans l'intérêt public local », in *quel avenir pour l'autonomie des collectivités locales ?* ed. de L'aube.
- Forest, Claude** (2001). *Economies contemporaines du cinéma en Europe : l'improbable industrie*, CNRS édition.
- Gaudron, Isabelle**, (2009). « Les collectivités territoriales et la défense du cinéma », in *L'observatoire*, hors-série 2, pp 3-6.
- Kuate, Jean-Pierre** (2012). *Les collectivités territoriales au Cameroun, recueil de textes*, Macacos, Douala.
- Ngansop, Guy Jérémie** (1987). *Le cinéma Camerounais en crise*, Paris, L'Harmattan.

Tsogo Momo, Nadège (2017). « De l'appropriation ou non de l'émergence dans les films camerounais 1962-2010 » in *Afrique et Développement*, vol XLI n°4 pp 51-62.

Lelievre, Samuel (2013). « Les cinémas africains dans l'histoire. D'une historiographie (éthique) à venir », in *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, n°69 pp 136-147.