



De l'appropriation ou non de l'émergence dans les films camerounais (1962-2010) : essai d'analyse historique

Tsogo Momo Marie Nadege*

Résumé

Au lendemain des indépendances, les Camerounais ont immédiatement saisi la caméra pour se représenter et représenter leur société à leur manière. La présente contribution scrute l'appropriation et la visualisation de l'émergence dans les films camerounais. Elle a pour objectif de montrer comment les cinéastes camerounais des différentes générations ont ou non visualisé l'émergence et les slogans politiques dans leurs œuvres. Dans sa première partie, elle fait une analyse historique du contexte et de la manière dont les cinéastes se sont approprié et ont mis à l'écran les slogans politiques pour décrire l'émergence dans leurs œuvres. Dans la deuxième partie, elle démontre la négation de l'émergence dans les œuvres filmiques camerounaises des décennies 2000 et 2010.

Mots clés : cinéma ; émergence ; cinéastes ; Cameroun ; slogans politiques ; Pouvoirs publics.

Abstract

In the aftermath of independence Cameroonians immediately seized on cinema to present and represent their society in their own way. This contribution examines the appropriation and visualization of emergence in Cameroonian films. It shows how Cameroonian filmmakers of various generations have or failed to visualize emergence and political slogans in their works. The first part of the paper outlines a historical analysis of the context and discusses the way in which filmmakers have appropriated and used political slogans to depict emergence in their works. The second part demonstrates the negation of emergence in Cameroonian films in the 2000 and 2010 decades.

Keywords: cinema; emergence; filmmakers; Cameroon; political slogans; public authorities.

* Doctorante, Département d'Histoire, Université Yaoundé I.
Email : tsogomomo@gmail.com

L'appropriation des slogans politiques et de l'émergence dans les premiers films camerounais (1970–1990)

Les Camerounais font partie des premiers en Afrique à se mettre derrière la caméra au lendemain des indépendances. L'ambition était de s'approprier cet outil magique dont on leur avait ôté l'usage pour se raconter et se montrer. Jean-Paul Ngassa est le premier à faire un film, *Aventure en France* en 1962, Thérèse Sita Bella réagit un an plus tard avec son film *Tam-Tam à Paris* (*Dictionnaire du cinéma africain* 1991). Le premier long métrage *Point de vue n° 1*, est réalisé, quant à lui, en 1966 par Urbain Dia Moukouri. Dans ces premières œuvres, les auteurs font le choix d'ignorer la situation politique, économique et sociale endogène. Ils décident de tourner leur regard vers l'hexagone et de raconter la vie des Camerounais en France, l'ex-puissance colonisatrice.

Les premiers balbutiements des cinéastes se font dans un contexte politique et économique ambivalent, contexte qui amène les cinéastes de la génération suivante, de véritables francs-tireurs, à jeter et exprimer un regard endogène dans leurs œuvres.

Un contexte ambivalent pour l'expression de l'émergence dans les films camerounais

L'appropriation de l'émergence dans les films camerounais des décennies 1970, 1980 et 1990 s'est faite dans une conjoncture marquée sur le plan politique par le désir de construire une unité nationale encore embryonnaire et, sur le plan économique, par la volonté d'impulsion et de promotion des politiques de la révolution verte et du développement durable.

Suite à la défaite allemande au Cameroun pendant la Première Guerre mondiale, les vainqueurs, la France et la Grande-Bretagne, se sont partagé le territoire, trois quarts pour la France et un quart pour la Grande-Bretagne. La Conférence de Versailles de 1919 a entériné ce partage et le Cameroun fut placé sous mandat de la Société des Nations (SDN) de 1919 à 1945 et sous tutelle de l'Organisation des Nations unies (ONU) à partir de 1945 jusqu'aux indépendances. Le Cameroun sous administration française accède à l'indépendance le 1^{er} janvier 1960, le Cameroun britannique le 1^{er} octobre 1961 et il vote pour le rattachement au Cameroun français. Les deux Cameroun créent la République fédérale du Cameroun. Le 20 mai 1972, le gouvernement du président Ahidjo fait fi des dispositions du fédéralisme et institue l'État unitaire. Le président Ahidjo fait de la construction de l'unité nationale, très fragile, son cheval de bataille.

Le rappel historique ci-dessus a pour but de faire comprendre les raisons pour lesquelles l'unité et l'intégration nationales étaient les slogans forts du premier gouvernement post-colonial. L'enjeu était d'amener tous les Camerounais, du nord au sud, de l'est à l'ouest, à s'aimer, à s'accepter et à apprendre à vivre ensemble. Cet idéal devait être intégré par tous les Camerounais, d'autant plus que ceux de la partie anglophone menaçaient de faire sécession. Du fait que « les yeux et les oreilles apprennent très vite la langue des images et des sons » (Haffner 2002:190), l'image, et particulièrement l'image cinématographique, a été apprivoisée pour l'acceptation et l'intégration des slogans politiques.

Visualisation des slogans politiques et de l'émergence dans les premiers films camerounais

Le cinéma est le médium par excellence à travers lequel on peut évaluer la santé politique, économique et sociale d'une communauté ; c'est le miroir d'une communauté.

En d'autres termes, l'image, et particulièrement l'image cinématographique, est plus forte que l'écrit d'un roman. Conscient de ce fait, le premier gouvernement camerounais n'a pas hésité à s'approprier les images cinématographiques pour illustrer sa vision et son idéologie à l'écran. « *Cameroon Actualités* », une structure parapublique de fabrication des actualités camerounaises, est créée en 1963 dans ce dessein. Il était plus particulièrement question de confectionner et de diffuser dans les salles de cinéma les faits de la vie de l'État camerounais, notamment les visites du président Ahidjo, les grands projets, et les grandes réalisations effectuées sur le territoire. Le premier gouvernement camerounais, tout comme l'expansion coloniale à qui il avait succédé, portait, pour justifier son règne, l'émergence et la prospérité sur les écrans.

L'enjeu de ces actualités de propagande, d'après Gilbert Doho, était de rehausser l'image du Cameroun, une image que les romanciers comme Mongo Beti et René Philombe s'attelaient à ternir. Les pouvoirs publics cherchaient un médium à l'écho plus fort que le roman, c'est la raison pour laquelle ils n'hésitèrent pas à utiliser le cinéma surtout qu'il est dit que :

Cinema is more efficient means of communication than literature, more expressive of modes of interaction of African publics than literary texts could be. It allows one to put into play the most functional languages and, at the same time, textual forms in Africa societies, allows one to value diverse kind of spaces, to make explicit their meanings and to offer to a public previously marginalized by the French language innumerable occasions to describe itself and to observe itself according to criteria that it will have defined itself. (Doho 2005:35)

Les images se devaient donc de porter à l'écran les grands slogans politiques de l'époque, notamment la prospérité et l'émergence du Cameroun.

D'autres acteurs, notamment les cinéastes des premières générations, aidèrent les pouvoirs publics à porter à l'écran les slogans et l'émergence du nouvel État indépendant. Dikongue Pipa, Daniel Kamwa et Arthur Si Bitu font partie de cette écurie.

Daniel Kamwa, à travers des documentaires aux titres révélateurs tels que *Le temps de l'unité* (1965), *Le Cameroun et les États-Unis* (1965), *Dix ans de liberté et de paix* (1970) renforce clairement le discours politique en portant à l'écran un pays prospère, paisible et uni. Dans cette spirale, l'unité nationale, leitmotiv du président Ahidjo, est très présente dans les films des cinéastes des années 1970.

Kamwa l'illustre dans son premier long métrage de fiction, *Pousse-Pousse*, réalisé en 1976. Pousse-Pousse est un jeune homme bamileké d'origine qui désire une jeune fille, Rose, d'origine douala. Mais il se rend très vite compte que son futur beau-père, papa Bisséke, interprète abusivement la dot. Les exigences de ce dernier se font de plus en plus excessives au fur et à mesure qu'approche la date prévue pour le mariage. Pousse-pousse se résout même à retirer l'argent qu'il a versé pour garantir son pousse, pour satisfaire l'avidité et la cupidité de papa Bisséke, mais cela n'empêche pas celui-ci de demander encore et encore, et de remettre même en cause le mariage. Mais il aura pourtant lieu grâce à la complicité de tous, notamment de Bernadette, la sœur de Rose et d'Hélène, la sœur de Pousse-Pousse. Papa Bisséke sera berné et les épousailles pourront se dérouler (Gansou 1985:90).

Dans cette œuvre, qui a rencontré un franc succès en termes de popularité, Kamwa met à l'écran le mariage d'un couple de deux régions très différentes sur le plan culturel. Pousse-pousse est des Grassfields et Rose de la région côtière. Par le fait de faire naître une histoire d'amour et de mariage sur les écrans, Kamwa contribue au renforcement des slogans de construction, d'intégration et d'unité nationale prônés par le gouvernement Ahidjo.

Dikongue Pipa s'inscrit dans la même perspective avec le film *Muna moto* (1975). Le film commence par une histoire de vol d'enfant pour raconter l'histoire d'un jeune couple Ngando et Ndome, tous deux très amoureux et qui avaient décidé de se marier. Restait à régler l'épineux problème de la dot : orphelin, Ngando n'avait pas pu réunir la somme demandée et avait fait appel à son oncle Mbongo. Mais celui-ci, bien que très riche, avait refusé de l'aider, car il avait des vues sur la fiancée de son neveu. Pour tenter d'échapper à ce mariage qu'elle ne veut pas, Ndome sacrifie sa virginité dans l'espoir que l'oncle de Ngando ne veuille plus d'une femme déshonorée. Mais ce dernier s'en réjouit, d'autant plus qu'il était devenu évident que la jeune femme était

enceinte. Mbongo, bien que déjà marié avec trois femmes, n'avait toujours pas d'héritier et était prêt à tout pour assurer sa descendance. Le mariage avait donc eu lieu et Mbongo affectait de considérer l'enfant de Ngando comme le sien puisqu'il était né après les noces. Ne pouvant supporter cette injustice, Ngando finit par reprendre son enfant par la force, d'où l'éclat relaté au début du film (Gansop 1985:93).

Muna Muto est une véritable satire de la société qui dénonce les coutumes comme la dot, le mariage forcé, la polygamie, les violences faites aux femmes. Toutefois, dans le film, on ressent le désir de l'auteur de participer au discours de la construction de l'unité nationale, slogan phare des années 1970. En effet, lorsqu'il met en scène une forte histoire d'amour entre deux jeunes gens, Ngando et Ndome, de tribus différentes, Dikongue promeut le mariage exogamique, symbole fort de la lutte contre le tribalisme et de renforcement de l'intégration nationale.

Par ailleurs, au début du film on peut apprécier, du moins pendant les dix premières minutes, les différentes sphères culturelles du Cameroun. Ngando s'introduit aisément dans la fête du Ngondo, une séquence dans laquelle on apprécie la richesse culturelle du peuple Sawa ; par la suite on le découvre en train d'admirer les danseurs d'Assiko, une danse du peuple bassa, enfin on voit Négonde s'intégrer, et danser avec un groupe de danse de l'Ouest-Cameroun. De même, les musiques du film sont celles des grandes aires culturelles du pays, symboles de la richesse et de la diversité culturelle.

Dans la même disposition, le film *Les coopérants* d'Arthur Si Bita montre parfaitement l'émergence sur les écrans. Le film a été réalisé en 1981, au moment où le concept de la « révolution verte » était vendu par les pouvoirs publics au peuple camerounais.

L'idée était d'inciter les Camerounais à se livrer intensément à la pratique de l'agriculture (l'or vert) comme garantie d'un Cameroun prospère et émergent.

Le film raconte l'histoire de sept jeunes étudiants qui, d'un commun accord, pendant le temps de leurs vacances acceptent de quitter le confort citadin pour aller s'intégrer dans la communauté villageoise d'Ebizok. Les jeunes coopérants apprennent que les villageois vivent dans un climat de totale dépendance envers un certain Nti, haut fonctionnaire en retraite anticipée, ayant profité on ne sait trop comment de quelque importante somme de financement pour investir dans la terre. Nti oriente les paysans vers une culture spéculative qui ne rapporte qu'à lui seul. Les coopérants travailleront avec les paysans dans les champs ainsi qu'au village, sans incident et toujours en accord avec leur idéal, jusqu'au jour où un personnage, Boo, vient annoncer l'organisation d'une fête pour permettre aux autorités administratives locales et aux villageois eux-mêmes de remercier nos jeunes

étudiants pour ce qu'ils ont pu réaliser. La fête marque la fin du séjour de nos coopérants. Elle se fait en présence des officiels et des artistes célèbres camerounais de l'époque, à l'instar d'Archangelo de Moneko, des gospels singer de Yaoundé et bien d'autres. Pendant le temps des festivités, on mange, on boit, on danse en l'honneur de nos jeunes coopérants.

Ce film, qui a été produit par l'État du Cameroun à travers le Fonds de développement de l'industrie cinématographique (FODIC) qui avait donné à Si Bitu la somme de cent cinquante millions de francs, traduit mieux que n'importe quel outil la politique de la révolution verte impulsée par le président Ahidjo dans les années 1980. Dans le film on voit une fête, en présence des administrateurs et des artistes qui célèbrent la réussite de nos coopérants, comme pour dire : ils ont fait le bon choix, toute la nation est fière d'eux, à vous d'en faire autant. Arthur Si Bitu, tout comme ses prédécesseurs, s'approprie et visualise l'idée d'un Cameroun fort et émergent.

De nombreux chercheurs en cinéma, à l'instar de Tcheyap Alexie ou de Gilbert Doho, constatent et soutiennent que les cinéastes de la première génération avaient choisi d'ignorer les problèmes politiques, notamment la répression et l'assassinat des nationalistes upécistes. Ils avaient plutôt choisi d'accompagner et de renforcer les discours politiques en orientant leurs œuvres vers les aspects de la prospérité économique sociale et culturelle prônés par les gouvernements. Gilbert Doho explique ce choix par le contexte politique de l'époque, lorsqu'il affirme que

Thematic and socio-historic analysis determines the social cries and the political silences in the works of these major filmmakers...cultural representations of Cameroon are due to the violence of a post colony dictatorship that had very well succeeded in what had blatantly failed in novel writing. (Doho 2005:40)

Ceci pour dire que le contexte de dictature et d'oppression qui régnait au Cameroun au lendemain des indépendances peut expliquer le fait que les cinéastes, pour s'exprimer, aient volontairement choisi d'ignorer les faits politiques et de présenter dans leurs films la santé économique et les problèmes sociaux à l'écran.

Quoi qu'il en soit, l'émergence, la prospérité, l'unité nationale étaient très présentes dans les premiers films camerounais. À ce propos, Gilbert Doho (2005:25) soutient que les cinéastes ont contribué, tout comme pendant la période coloniale, à renforcer le discours politique.

L'émergence dans les films camerounais s'exprime également à travers l'évolution des situations et des personnages des films des années 1990. Cette évolution est ressentie dans *Quartier Mozart* de Jean Pierre Bekolo, un film

qui raconte l'histoire d'une jeune fille (chef du quartier) qui est transformée en jeune homme pour épier la vie et surtout les secrets des habitants du quartier Mozart, un quartier populaire de Yaoundé. L'émergence dans cette œuvre est vécue à travers l'évolution de l'environnement dans lequel la plupart des films camerounais étaient faits. On quitte un environnement rural pour un environnement urbain. *Sango Malo* de Basseck Ba Kobhio raconte l'histoire d'un jeune enseignant, Bernard Malo, affecté dans un établissement scolaire à Lebamzip, un village. Ce dernier s'oppose au système éducatif néocolonial pérennisé par le directeur d'école, son supérieur hiérarchique. Il réussit à imposer un système d'enseignement local adapté aux besoins du village. Le film montre la progression et la victoire de ce personnage qui fait face à son directeur et amène les villageois à accéder à une nouvelle économie et à la pratiquer. Bien qu'il perde son poste et soit arrêté, Bernard Malo participe à l'émergence de son lieu d'affectation grâce à l'institution d'une coopérative. Il réussit à sauver un village de l'aliénation.

S'il est vrai que les premiers cinéastes camerounais ont choisi, en fonction du contexte politique et économique, de renforcer le discours politique en s'appropriant les slogans politiques de l'émergence et de la prospérité du territoire, il n'en demeure pas moins vrai que ceux de la nouvelle génération ont choisi d'ignorer tout slogan politique.

De l'émergence à la déchéance dans les films camerounais : 1995-2010

Nous l'avons déjà dit, le cinéma est le reflet de la société. Si les cinéastes des décennies précédentes ont su s'approprier les termes de l'émergence et les traduire dans leurs films, on ne peut pas en dire autant de la génération qui se situe entre 1995 et 2010. Ici, on assiste plutôt à la traduction d'une certaine dégradation sociale. On pourrait parler, à l'inverse de l'émergence, de la déchéance. Il faut aller chercher les causes de cette tendance cinématographique dans le contexte social, économique, et même politique.

Un contexte social et économique favorable à la négation de l'émergence dans les films camerounais

Les années quatre-vingt-dix sont marquées au Cameroun par la crise économique. Pas moins de deux plans d'ajustement structurel viennent obliger les pouvoirs publics à prendre des mesures qui vont affecter, pire, dégrader les conditions de vie des populations. La dévaluation du franc CFA et la fermeture de bon nombre d'entreprises publiques et parapubliques entraînent un taux de chômage record. Les salaires sont divisés par six dans

certains cas. L'État est obligé de tourner le dos à un des secteurs essentiels sous la pression de Breton Wood. La société est à l'agonie. Joindre les deux bouts relève presque du miracle.

Dans ce contexte, même l'art cinématographique est affecté. Les salles de cinéma ferment les unes après les autres. Beaucoup de cinéastes se reconvertissent. Ceux qui résistent s'expatrient pour la plupart. De l'extérieur comme de l'intérieur du pays, la misère, la déchéance sociale s'imposent dans la vision des cinéastes. Les films traduisent une réalité sociale rude, reflet de la vraie réalité qui se situe, elle, aux antipodes des grands slogans politiques « Grands projets », « Grandes ambitions », « Grandes réalisations », slogans qui, à en croire les films, n'ont de sens que pour leurs concepteurs.

Il faut aussi noter que le contexte politique marqué par la démocratisation et la liberté d'expression qu'ont connu les pays africains au cours des années 1990 a permis aux cinéastes de s'exprimer et de traduire à l'écran la paupérisation vers laquelle plongeait la majorité des Camerounais.

Traduction de la déchéance dans les films camerounais de 1995 à 2010

Dans les œuvres de fiction comme dans les documentaires, les films camerounais dans les années 1990 à 2010 font la part belle à l'expression de la déchéance sociale. Celle-ci s'exprime autant dans les histoires racontées que dans le parcours des personnes. Une petite analyse de certaines de ces œuvres nous permet de nous en rendre compte.

Au rayon de la fiction, arrêtons-nous sur *Paris à tout prix* de Joséphine Ndagnou, *Waka* de Françoise Élongé, *Nina's dowry* de Victor Viyuoh.

Paris à tout prix, réalisé en 2005, met en scène une jeune fille qui se lasse de baigner dans l'ambiance de la misère camerounaise et décide d'aller trouver son bonheur dans l'eldorado parisien, peu importe le prix. D'ailleurs, qu'y a-t-il de pire que de vivre dans cet environnement ? semble se dire l'héroïne du film. À la suite de multiples échecs, l'héroïne finit par réaliser son rêve, elle arrive en France. Sur place, elle fait face aux réalités de la vie des Noirs au pays des Blancs. Le film s'achève par son rapatriement, le retour au point de départ. Dans ce film, on ne voit de l'émergence ni dans les images qu'on montre ni dans l'évolution du personnage. Il en est de même dans le film *Waka* de Françoise Ellong.

Waka, en revanche, ne met pas son personnage principal dans une situation d'expatriation. Pour nourrir son fils, l'héroïne décide de se prostituer, après avoir échappé à une tentative de suicide. Le suicide ! Combien de personnes l'ont pris pour raccourci dans notre société pour échapper aux turpitudes imposées par l'environnement socioéconomique

délétère ? Le sort de l'héroïne dans ce film est pire que celui de celle de *Paris à tout prix* ; en effet, à la fin, notre héroïne succombe aux coups de son bourreau et laisse un orphelin. Dans ce film, loin d'assister à l'émergence, on assiste plutôt à la déchéance d'un personnage.

Nina's dowry de Victor Viyuoh s'inscrit dans la même configuration. Le film décrit, en la dénonçant, la cupidité d'une famille qui, pour échapper à la misère, oblige sa fille à rester dans un mariage où elle est traitée comme une esclave par son mari. Même quand elle réussit à s'échapper des mains de son gourou, sa famille la ramène à la case de départ, son foyer. Dans cette œuvre, on voit une jeune femme qui se bat pour émerger, mais son environnement la ramène à sa situation initiale.

Le chapitre des documentaires est encore plus incisif. Cyrille Masso avec son film *Au prix du verre*, Gérard Désiré Nguele avec *Deuxième classe* ou encore Oswald Lewat avec *Le bois des singes* mettent à nu une réalité qui reflète le chaos ambiant.

Nous sommes dans une décharge, au cœur de la ville de Yaoundé, capitale politique du Cameroun. Des familles trempent leurs mains dans une décharge, seule source de revenus dont elles disposent, à la recherche de leur pain quotidien, s'exposant aux maladies de toute nature. *Au prix du verre* est une incursion dans l'univers paupérisé des petites gens qui ne savent plus à quel Saint se vouer pour survivre. Dans ce film, on est très loin de la prospérité économique que montraient les films des années 1970, 1980.

Deuxième classe de Gérard Désiré Nguele va dans le même sens et raconte les derniers jours d'une vieille locomotive poussive, à bout de souffle. Ce train qui relie deux localités distantes de 35 km est le seul et unique moyen de transport pour les populations désespérées qui ne voient aucune alternative poindre. Dans ce film, qui se passe pour l'essentiel dans cette vieille locomotive austère, on peut lire sur les visages des passagers du train la misère, la souffrance, la lassitude face à une situation qui dure et qui semble ne pas préoccuper les politiques. Il n'y a pas d'évolution d'un personnage, d'une situation, bien qu'on soit dans une locomotive. On a l'impression d'un statu quo, pire, d'une régression.

Le bois des singes d'Oswald Lewat revient sur une période de répression tristement célèbre au Cameroun. L'opération dite « commandement opérationnel » réduit à néant tous ceux qui essaient de s'opposer au pouvoir en place. Il en est de même pour les films de Jean-Marie Teno. *Vacances au pays*, *Le malentendu colonial*, *Afrique je te plumerai*, *La tête dans les nuages*, *Chef*, etc. font l'autopsie de tout un système politique, le système né au lendemain des indépendances.

Dans *Afrique je te plumerai*, loin de l'émergence, on montre le Cameroun des années 1990, un pays miné par la violence, une violence omniprésente comme le confie Teno quand il soutient :

Dans la rue ? la violence quotidienne est partout. Seulement verbale pour le moment, elle entretient néanmoins un niveau de tension élevé. Ce qui est normal. Tout se passe comme si le système refusait un développement pour la société, comme si une partie de ses fils devait expier quelque chose.

Pour ce cinéaste, la vie dans un État violent justifie la présence de la violence dans ses films.

En somme, la dénonciation semble dominer la création cinématographique camerounaise des années 1990 aux années 2000. La déchéance sociale manifestée par le chômage, l'inflation, le vieillissement des infrastructures et un système social défaillant jaillissent de l'imaginaire des cinéastes.

La présente contribution avait pour ambition d'analyser comment les cinéastes camerounais des différentes générations ont saisi ou adapté l'émergence et les slogans politiques dans leurs œuvres. Il ressort de ce questionnement que l'appropriation de l'émergence et/ou des slogans politiques dans les films camerounais a évolué en fonction de la conjoncture et surtout des gouvernements politiques qu'a connus le pays depuis son accession à l'indépendance.

Indifférents, les cinéastes de la décennie 1960 étaient plus préoccupés à montrer dans leurs films la vie de leurs compatriotes en France. Ceci ne fut pas le cas pour leurs successeurs. Vivant dans un milieu politique allergique à toute forme de liberté d'expression et marqué par de nombreuses années de répression coloniale et post-coloniale, les cinéastes ont choisi de jouer le jeu des politiques en s'appropriant les slogans politiques qu'étaient l'émergence, la prospérité et surtout la construction de l'unité nationale. Ils ont choisi de mettre en valeur dans leurs œuvres la prospérité économique dont jouissait le Cameroun à cette époque. Ces slogans sont présents dans les films de Dikongue Pipa, Daniel Kawas et Arthur Sibita. Ces derniers n'avaient pas boudé la main que leur avaient tendue les hommes politiques. L'émergence est sensible également dans les films des cinéastes de l'écurie des années 1990. On la ressent dans l'évolution du personnage de Bernard Malo de *Sango Malo* qui sauve un village de l'aliénation. Toutefois, le passage d'un système politique moins allergique à la liberté d'expression et surtout l'environnement de crise et de misère dans lequel vivent les Camerounais depuis les années

1995 ont amené les cinéastes à se désolidariser des slogans politiques et de l'émergence dans leurs œuvres. Dans ces dernières, la paupérisation, la violence, le combat pour la survie, la déchéance de toute une société est portée à l'écran. Parce qu'ils dénoncent, parce qu'ils revendiquent, les cinéastes sont de plus en plus considérés comme des opposants politiques. Serait-ce à cause de ces faits que les pouvoirs publics camerounais ne font rien de concret pour permettre à ces petits dieux de s'exprimer ?

Notes

1. *Deutsche Kolonization am Kamerunberg, IA in Kamerun, Kristus im Urwald, Unser Kamerun* sont quelques titres de ces films.
2. *À travers le Cameroun, Les richesses du Cameroun* sont quelques titres de films de propagande faits par les cinéastes français à cette époque.
3. Ce film est souvent boudé par les historiens du cinéma comme premier film camerounais, car il a été coréalisé avec le Français Philippe Brunet.
4. Gando est douala et Ndome est bassaa.
5. *Les coopérants* est le premier long métrage professionnel d'Arthur Si Bitu. Avant, il avait réalisé son premier court métrage, *Les enfants de l'écran* et son premier long métrage *La guitare brisée* en 1974, puis il tourna en 1981, à Ouagadougou, le film «*No time to say good bye*». Arthur est décédé lors du dernier festival des arts et de la culture de Yaoundé des suites d'une crise cardiaque. Il a été inhumé à Tsangue à 28 km d'Ebolowa. Les œuvres de ce pionnier du cinéma camerounais marqueront à jamais les générations.
6. Le FODIC a été créé en 1973 par les pouvoirs publics camerounais pour favoriser la mise en place et le développement d'une industrie de cinéma au Cameroun. C'était une banque de cinéma qui devait opérer soit en octroyant des prêts directs aux cinéastes, soit en les avalisant auprès des banques camerounaises. Elle était alimentée par les subventions de l'État et les taxes diverses telles la taxe spéciale additionnelle. Cette structure n'a malheureusement pas produit les réalisations escomptées et en 1990, elle a été liquidée. Depuis lors, aucune structure de financement des œuvres cinématographiques n'a été créée et aujourd'hui, faire un film au Cameroun relève du miracle.
7. Depuis la dissolution de FODIC en 1990, aucune structure n'a été créée pour financer les films camerounais. Le dernier texte sur l'orientation cinématographique date de 1988. Toutes les salles de cinéma ont fermé, il y a pas de marché. Aucun accord n'existe entre les cinéastes et les télévisions. Celles-ci préfèrent acheter les *telenovelas* pour occuper leurs antennes.

Bibliographie

- Association des trois mondes, 1991, *Dictionnaire du cinéma africain*, Paris, Karthala.
- Doho, G., 2005, « The Illegitimate State And Cinematographic Discourse In Cameroon », in Tcheuyap(Ed.), *Cinema and social discourse in Cameroon*, Bayreuth African Studies, p. 21-38.
- Ferro, Marc, 1977, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard.
- Gansop, G., 1985, *Le cinéma camerounais en crise*, Paris, L'Harmattan.
- Haffner, P., 2002, « Nations et cinéma », *Notre Librairie, Revue des littératures du Sud*, n° 149, octobre- décembre.
- Kaboré, G. (Éd.), 1995, *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Dakar, Présence africaine.
- Ruelle, C. (Dir.), 2005, *Afrique 50 – Singularités d'un cinéma pluriel*, Paris, L'Harmattan.
- Tcheuyap, A., 2005, « Introduction: poverty, cinema and politics: the trouble with images in Cameroon », in Tcheuyap (Ed.), *Cinema and social discourse in Cameroon*, Bayreuth African Studies, p. 1-20.