

REGARDS CROISES SUR LE THEATRE ET LE CINEMA D'INTERVENTION SOCIALE AU CAMEROUN

Ngomssi Ngomssi Romuald Parfait

PhD Student, Université de Yaoundé 1

Abstract: Theater and cinema for development are perceived by several specialists as means of raising awareness and educating the masses. They have helped to raise awareness and mobilize people in Cameroon against some challenges (fighting against environmental changes, civic education, deforestation, excision and corruption). They have very often been used as a relay of information, mobilization and sensitization of the populations. The recurrence of the use of theater workshops for development during the late 1990s led practitioners to develop the concept of "social intervention cinema" in the early 2000s. However, unlike theater for development, the methodology and mode of setting up the cinema of intervention remain unclear and little theorized. On the basis of the principle that the social intervention cinema draws its sources from the methodology of theater for social change, the problematic of this paper is thus articulated around the followed question: how to move from the steps of the theater of intervention to those of Cinema of intervention? This work has therefore the aim to clarify the origins of this cinematographic concept in Cameroon and determine the characteristic steps of its methodological process.

Keywords: theater, cinema, social intervention, development

Introduction :

Le théâtre et le cinéma pour le développement au Cameroun ne sont pas des formes d'arts très anciens puisqu'ils n'ont qu'une trentaine d'années d'existence¹. L'avènement du théâtre pour le développement au Cameroun pourrait être attribué à **Hansel Ndumbe EYOH**. En effet, il a coordonné le tout premier atelier de TPD au Cameroun (qu'il l'appelait Theatre for Intergrated Rural Development) en décembre 1984 après une expédition expérimentale internationale au Botswana en 1974. Le rapport rédigé de cet atelier marque les traces du début de l'expérimentation du théâtre pour le développement en terre camerounaise. Celui-ci est intitulé *Hammocks to Bridges*. Issu du milieu universitaire, Hansel Eyoh va grandement contribuer à l'acceptation de cette nouvelle pratique par des jeunes universitaires des années quatre-vingt qui vont par la suite se positionner comme pionniers en la matière au Cameroun. Sans être exhaustif, nous pouvons citer **Bole BUTAKE** et **Gilbert DOHO**. Au fil des années, ces précurseurs ont chacun mis en place leurs méthodologies de théâtre populaire pour le changement social. Celles-ci les ont par la suite conduits à s'orienter vers le cinéma au début des années 2000. Mais l'engouement théorique et méthodique autour de la pratique du cinéma pour le développement n'a pas connu le même enthousiasme de la part des praticiens. En effet, il n'existe quasiment aucun documents liés à la pratique du cinéma d'intervention sociale au Cameroun contrairement au théâtre. Le présent article partira donc de l'étude des méthodologies de **Bole BUTAKE** et celle de **Gilbert DOHO** d'une part et de l'analyse d'un atelier de cinéma pour le développement d'autre part afin d'aboutir à une esquisse du processus méthodologique d'un atelier de cinéma d'intervention sociale. La présente étude est de ce

¹ Le premier atelier de théâtre pour le développement au Cameroun s'est tenu en 1984 à Kumba dans la région du Sud-ouest.

fait soutenue par l'analyse desdites méthodologies d'une part et l'analyse du processus de production du film pour le développement *Gomen Na We* d'autre part.

Méthodologies (du TPD) de Bole BUTAKE et Gilbert DOHO

La pratique d'un atelier de théâtre pour le développement nécessite l'implication des populations préalablement sélectionnées afin que ceux-ci puissent apporter leurs regards sur les problèmes de leur communauté d'une part et essaient de sensibiliser puis de partager des tentatives de solutions desdits problèmes avec le reste de la communauté d'autre part. Au Cameroun, plusieurs ateliers de ce genre ont été réalisés et facilités de manière indépendante et/ou commune par Bole BUTAKE et Gilbert DOHO. Nous pouvons par exemple citer des ateliers tels que celui sur la *démocratie et les droits de l'homme* réalisé entre Juin 1998 et Novembre 1999 dans les régions du Nord-ouest, du Centre, du Sud et du Sud-ouest ; celui sur *l'accompagnement des femmes dans le développement des affaires* réalisé en Août 1999 au CRADAT à Yaoundé (Cameroun) ou encore *the Balloterial project on TFD phase 1 et 2* tenues entre Janvier et Mars 1999 dans le Nord-ouest (Cameroun). Parallèlement à ses activités sur le terrain, les facilitateurs avaient entamés la théorisation de leurs activités. C'est ainsi que l'émergence théorique de ses approches s'est faite de manière empirique par ces praticiens qui, au fil des années et des expériences sur le terrain ont pu mettre sur pied de telles méthodologies. Bole BUTAKE par exemple a publié des guides sur cette pratique à l'instar de : *'People theatre'* ; *'Children's theatre for environmental education, Trainer's Manual'*, édité par Helvetas-Cameroon en 1999 pour le premier et en 2001 pour le second. Gilbert DOHO quant à lui a publié en 2006 *People Theatre and Grassroots Empowerment in Cameroon* aux éditions Africa World Press Inc. Les encadrés ci-dessous réalisés par Jacques Raymond FOFIE dans un article paru en 2006 représentent les différentes procédures développées par chacun de ses praticiens.

Encadré 1 : Approche méthodique de Bole BUTAKE

1 Choice of the milieu (local community) → 2 Identification and information of the participants → 3 Presentation of the workshop → 4 Living with the targeted population → 5 Data collection/information gathering → 6 Data analysis → 7 Identification of the problem → 8 Priorization → 9 Story creation (open-ended message) → 10 Dialogue improvisation (with components of entertainment) → 11 Rehearsals → 12 Performance → 13 Post performance discussion → 14 Post mortem → 15 Follow up → 16 Evaluation.

Encadré 2 : Approche méthodique de Gilbert DOHO

1 Choice of a sample of participants → 2 Initiation of participants to the techniques of popular theatre → 3 Data collection → 4 Data analysis and classification → 5 Prioritisation → 6 Scenario creation (spectacle creation) → 7 Rehearsal and anchorage of the spectacle in the land → 8 Performance → 9 Post performance discussion.

Source des encadrés 1 et 2 : Jacques Raymond FOFIE²

Bien qu'il existe une légère différence au niveau du nombre d'étapes, le fond de ces deux méthodologies reste le même. A savoir : le choix de la localité des participants ; la collecte des informations sur les problèmes de la communauté ciblée, la priorisation, la création et dramatisation de l'histoire, l'introduction des techniques théâtrales de base aux participants, les répétitions et les diverses représentations suivies des discussions et évaluations.

Au commencement était donc le théâtre pour le développement

En effet, comme le précise BYRAM et Al (1981: 10) cité par EYOH³ :

À travers la dramatisation, l'attention des gens peut être concentrée sur les problèmes d'une manière qui les met en face des défis et de la perception qu'ils ont envers leurs situations. Ils sont encouragés à jeter un regard neuf sur la situation et élaborer de nouvelles solutions. À cet égard, le théâtre est utilisé comme un processus de communication à deux sens, il sert de catalyseur pour impliquer les gens dans la discussion puis d'agir sur leurs problèmes plutôt que de simplement accepter leur sort ou d'attendre de solutions externes.

C'est avec pratiquement la même approche que celle des propos illustrés ci-dessus que se sont déroulés les spectacles produits lors des ateliers cités plus haut. Les spectacles joués par les participants ont permis de capter l'attention des spectateurs présents, ce qui a du même coup facilité leur participation aux débats qui ont suivi. Chaque représentation était suivie des discussions de deux ordres. La première consistait en un débat avec le public présent. Il était question d'avoir les impressions de la communauté ciblée sur les problèmes soulevés dans le spectacle. La seconde discussion quant à elle consistait en un feedback organisé par les facilitateurs entre les participants sur la question de leur prestation. Cette phase visant à faire une évaluation autocritique du spectacle précédent afin de l'améliorer lors des prochaines représentations, le cas échéant. Le schéma suivant représente, en résumé chacune des étapes de la mise en place d'un atelier de TPD.

²Jacques Raymond FOFIE, annales de la FALSH, UYI, vol N 5, Nouvelle série, 2006, Deuxième semestre.

³Hansel NdumbeEyoh, Theatre and Community Education: the Africa Experience in Africa Media Review Vol. 1. No. 3. 1987. P 57
"Through dramatisation, people's attention can be focused on problems in a way that challenges their perception of their situation. They are encouraged to take a fresh look at the situation and work out new solutions. In this respect theatre is used as a two-way communication process; it serves as a catalyst for involving people in discussion and action on their problems rather than merely accepting their lot or waiting for external solutions."

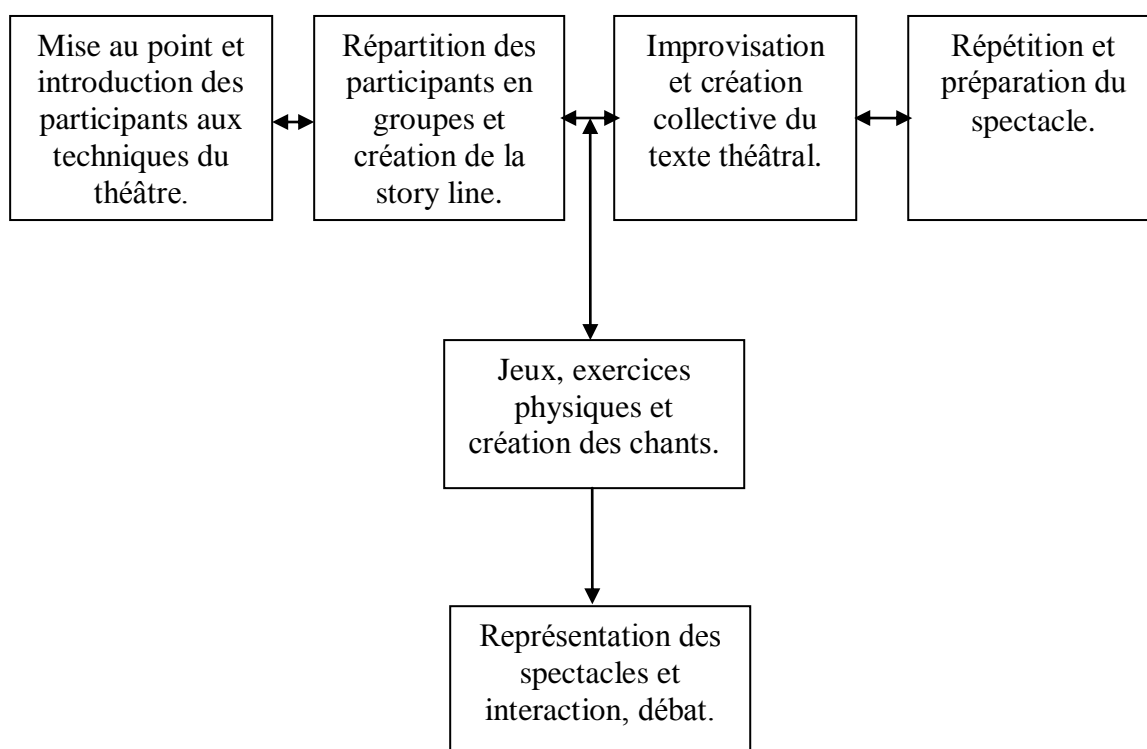


Figure 1: Résumé du processus de production d'un atelier de TPD

Source: Romuald NGOMSSI, compilation et analyse des données

Les flèches à double sens dans le schéma ci-dessus sont utilisées pour matérialiser la possibilité d'aller et de venir dans chacune des cases qu'elles relient. En effet, dans chacune de ces cases une étape peut se glisser dans une autre sans toutefois mettre à mal le bon déroulement de l'atelier. L'essentiel ici étant de prendre en compte tous les avis venant aussi bien des participants que des organisateurs en vue d'améliorer les conditions et la participation de chaque partie prenante. Ainsi, il est possible pendant les répétitions de s'arrêter pour intégrer quelque chants ou encore réorienter l'histoire mise en scène comme c'est le cas lors des ateliers de théâtre forum tel que préconisé par Augusto BOAL. De même en scindant les participants en groupe cela n'empêche pas de revenir sur les jeux et les exercices physiques. Mais une fois ses étapes achevées et la représentation entamée, il est presque impossible de faire machine arrière. Seul les acteurs-participants peuvent influencer le cours de la pièce par des improvisations occasionnelles. C'est notamment pourquoi la dernière case est reliée aux autres cases par une flèche unidirectionnelle. L'interactivité et le débat se tiennent pendant la première phase de discussion d'après spectacle. Néanmoins, des améliorations peuvent être apportées lors d'une deuxième phase de discussion d'après spectacle. Celle-ci est effectuée entre les participants et les facilitateurs loin du regard du public. Chacun de ces derniers devant donner son point de vue sur le spectacle ayant eu lieu afin qu'ensemble ils puissent apporter des modifications si nécessaire. Celles-ci permettront, si nécessaire, d'améliorer certains aspects du spectacle pour une meilleure prestation à la seconde représentation. Le but de ce type de théâtre vise à changer les comportements sociaux des populations ciblées en essayant de rendre les participants autonomes dans la création et la transmission des messages en relation avec les thématiques développées pendant les ateliers. Après avoir coordonné de nombreux ateliers, l'idée d'appliquer leurs différentes techniques de théâtre d'intervention social au cinéma voie le jour.

Du théâtre au cinéma d'intervention social : une nécessité

*The shift from **People Theatre** to **People Cinema** arose out of the need to reach a still wider audience thereby extending the experiences of people on various issues from a few hundred or*

thousands to tens of thousands⁴. Selon Bole BUTAKE, le passage du théâtre au cinéma d'intervention sociale a été dû à la nécessité d'étendre l'audience des productions afin d'atteindre un public plus vaste. Mais seulement, il faut également noter que l'émergence de cette idée survient à un moment où le secteur audiovisuel vient d'être libéralisé. De ce fait, la chaîne de télévision nationale, la Cameroon Radio and Television (CRTV) commence à s'ouvrir un peu plus à d'autres styles de collaborations. Pour ce qui est des films d'intervention dont la plupart ont été diffusés à la CRTV, la collaboration des réalisateurs tels que Kwasen GWAGWA'A et Caroline Kilo BARA de la télévision nationale a été d'un grand apport pour les praticiens du théâtre pour le développement. Ces derniers ont contribué à la réalisation de plusieurs films pour le développement en collaboration avec Bole Butake et Gilbert Doho.

Il s'agit des films : *Kam No Go*, *Aliens in my land*, *Hard road to school*, *L'instituteur d'Eyala et Gomen Na We* pour ne citer que ceux-là. Même s'il a existé une étroite collaboration entre les spécialistes de ces deux corps de métiers, chacun d'entre eux reste le maître d'une des deux parties distinctes de production du film pour le développement. Les facilitateurs ont pour rôle de coordonner le projet de la mise en place, de la formation des participants et de la création de l'histoire selon une procédure similaire à celle du théâtre d'intervention.

Les réalisateurs s'occupent quant à eux de la partie liée à la mise en images et à l'organisation de la continuité filmique de l'histoire issue de l'atelier. Ils ne sont nullement impliqués dans la coordination de l'atelier et de ce fait, ils se limitent à réaliser le film.

C'est ainsi que s'est déroulé l'atelier de cinéma d'intervention sociale ayant abouti à la réalisation du film *Gomen Na We*⁵ qui avait pour thème : *la contribution de la société civile au bon fonctionnement de la municipalité*. Les activités du facilitateur de théâtre pour le développement (Bole Butake) ont débouchés sur les activités du réalisateur cinématographique (Kwansen Gangwa'a) puis à la diffusion télévisuelle du film issu de l'atelier.

Ceci nous permet donc de déterminer la responsabilité partagée entre ces deux personnes impliquées dans le processus de production du cinéma pour le développement. Le schéma suivant présente d'une manière générale les grands axes qui ont permis la réalisation du film d'intervention sociale *Gomen Na We*. Celles-ci ont également été mises en pratique lors des ateliers de cinéma pour le développement ayant aboutis à la réalisation des certains des films cités plus haut.

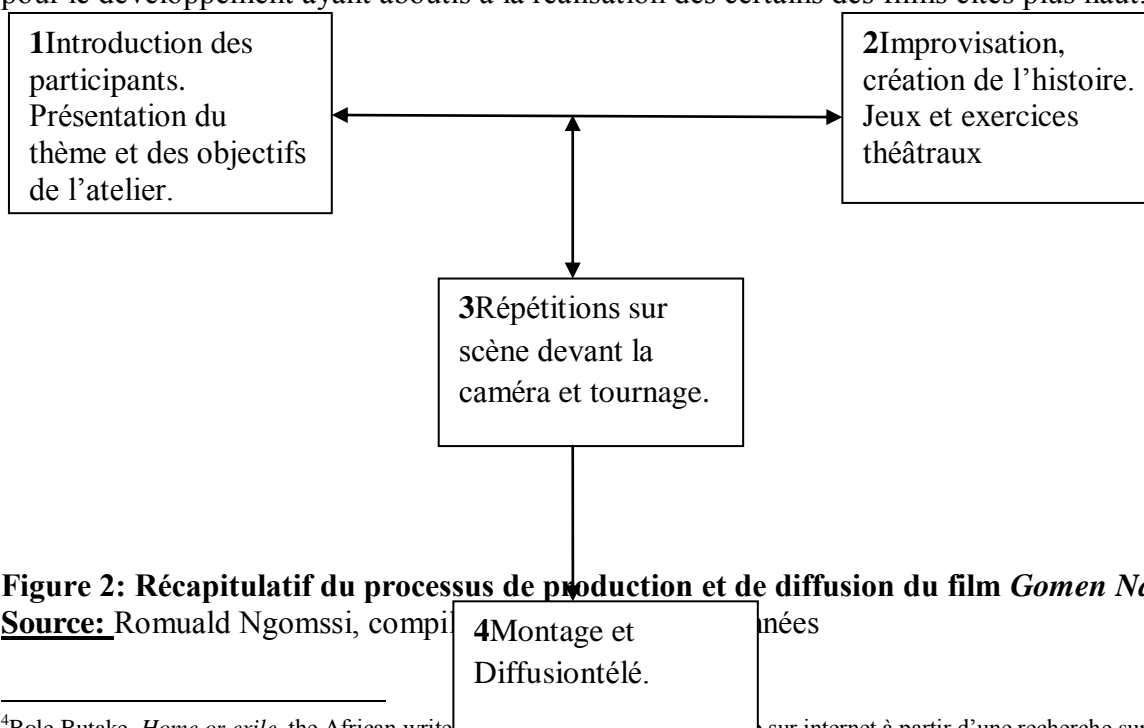


Figure 2: Récapitulatif du processus de production et de diffusion du film *Gomen Na We*

Source: Romuald Ngomssi, compilation

⁴Bole Butake, *Home or exile*, the African writer

⁵Il s'agit là du titre du film en *Piggin english*, une langue utilisée par la majorité des populations des régions du Nord-Ouest et du Sud-ouest Cameroun. Il a pour signification : nous sommes le gouvernement.

La figure 2 ci-dessus fait ressortir les principaux niveaux d'usage de la pratique du théâtre pour le développement dans le processus de réalisation du film. Il s'agit des phases 1 et 2 respectivement qui se déroulent de la même manière qu'un atelier de TPD à la seule différence que dans ce cas il n'y a pas de représentation théâtrale comme c'est le cas dans des ateliers de TPD.

A la place, il s'agit plutôt du tournage du film (phase 3) qui est en même temps le dernier niveau d'implication des participants. La phase 4 vient conclure le procédé par la dernière étape technique, le montage puis la diffusion du film. Les fléchettes à double sens dans ce schéma matérialisent la possibilité d'aller de venir dans chacune des cases qu'elles relient.

En effet, pendant les phases 1, 2 et 3 il est possible de réajuster l'histoire en cas de besoin. La case 4 liée par les autres cases grâce à une fléchette unidirectionnelle indique l'impossibilité de faire un retour en arrière. Ici, les dés sont jetés et il ne reste plus qu'à attendre le produit fini qui sortira du studio de montage après un travail de structuration et d'agencement mené d'un bout à l'autre par le monteur sur le regard attentif du réalisateur.

Les films issus de ce genre d'ateliers ne sont pas que des produits artistiques mais aussi et surtout une description critique des problèmes de développement de la communauté ciblée. Les films cités plus haut ont été réalisés suivant cette approche et dépeignent comme leurs titres l'indiquent, des problèmes spécifiques qui nécessitent des solutions urgentes. Le cinéma ici est un catalyseur de développement. Il rejoint la déclaration de la Fédération Panafricaine de Cinéma⁶ (FEPACI) selon laquelle « *le cinéma a un rôle primordial à jouer parce qu'il est un moyen d'éducation, d'information et de prise de conscience... ce cinéma à partir de 1965 n'est plus seulement une entreprise ludique, mais il commence à provoquer des débats et des réflexions* ». Toute la quintessence des productions de cinéma pour le développement réside dans cette vision du cinéma. Précisons tout de même que le cinéma d'intervention sociale au Cameroun comme ailleurs ne fait pas partir des genres classiques du cinéma.

Esquisse d'une méthodologie de production de cinéma pour le développement

En ce qui concerne la méthodologie de production d'un atelier de cinéma pour le développement (CPD), Bole Butake affirme que : *Nous partons toujours du TPD pour créer une histoire en utilisant la technique de TPD. Puis quand la pièce est finalisée et est prête pour une représentation, même si elle a déjà été jouée devant le public, vous vous asseyez afin d'écrire un scénario pour le CPD. Ensuite vous allez faire le repérage des endroits où vous allez faire les prises de vue, etc. Donc, il commence d'abord avec la TPD, le processus de création de l'histoire est celle de TPD. Ce n'est que lorsque vous avez terminé le processus du TPD que vous pouvez le transformer en film*⁷.

Partant de cet affirmation, des méthodologies présentées en première partie de ce travail et de la description du processus de production de l'atelier de CPD ci-dessus, les étapes de mise en place et de réalisation d'un atelier de cinéma d'intervention social peuvent être énumérer ainsi qu'il suit :

1. Sélection des participants
2. Introduction au concept du cinéma pour le développement
3. Formation de quelques participants aux techniques de réalisation audiovisuelles
4. Collecte et analyse des données
5. Identification et priorisation des problèmes
6. Introduction aux jeux d'acteurs
7. Création du scénario et improvisation des dialogues
8. Répétitions

⁶Notre librairie n 149.Oct-Décembre 2002. P 37

⁷Déclaration faite lors d'une interview réalisée en 2012 par Romuald Ngomssi.

9. Repérages et tournage
10. Montage et diffusion du film
11. Discussions et suivi

Tout comme pour les différentes méthodologies de théâtre pour le développement, celle-ci commence par la sélection des participants. C'est une étape capitale, décisive dans le processus de production d'un film pour le développement. En effet, dans les productions de cinéma pour le développement, les participants constituent la grande partie du puzzle à rassembler. C'est grâce à eux que l'histoire devant faire l'objet du film est mise sur pied. Une fois cette étape franchie, les mêmes participants deviennent des acteurs dans le film et se prêtent ainsi à un jeu dont ils sont les premiers concernés. L'introduction au concept du cinéma pour le développement vient par la suite donner un aperçu de ce à quoi doivent s'attendre les participants. Elle permet de présenter la notion de cinéma d'intervention sociale, ses différentes articulations, le rôle et les objectifs de chacune des différentes parties entrant en jeu dans la composition et la réalisation d'un film. Une fois la présentation sus évoquée faite, on procède à une sélection interne des participants auxquels on attribue des tâches précises. La collecte et l'analyse des données tiennent une place de choix dans l'organisation d'ateliers à caractère participatif.

Dans le cas des projets de cinéma pour le développement même si les thèmes sont très souvent prédéfinis, il convient de prendre en compte les avis des participants sur les sujets qui seront traités dans le film. Les données ainsi obtenues permettront une meilleure organisation des thèmes à traiter dans l'histoire filmique. Une fois ces étapes traversées, place est faite à l'initiation aux jeux d'acteur. Cette étape consiste à former les participants à l'expression corporelle et vocale.

C'est une mise en condition qui leur permet ainsi de prendre acte du potentiel expressif de leurs corps et par conséquent leur préparent à jouer des rôles dans le futur film. En s'inscrivant dans la logique d'Augusto BOAL selon laquelle tout le monde peut jouer, il est question ici de permettre aux participants de prendre connaissance de leurs capacités personnelles pouvant leur aider à jouer des rôles.

La création du scénario et l'improvisation des dialogues s'effectuent de manière distincte à partir d'un fil conducteur proposé par les participants. Par la suite les participants sont invités à improviser des dialogues. Puis débute les répétitions. Celles-ci permettent aux participants de mieux s'imprégner des dialogues qu'ils ont improvisés, d'essayer d'en rester fidèle et de mettre en application les différentes techniques du jeu d'acteur qui leur ont été apprises afin d'être suffisamment expressif lors du tournage. Après la mise en place et l'effectivité de toutes ces étapes, entre en jeu les techniciens de l'audiovisuel devant mettre en image l'histoire créée. Ils commencent par le repérage c'est-à-dire la recherche des différents lieux où pourraient être tournés les scènes du film. Une fois le repérage effectué, le tournage est programmé. Avant le début d'enregistrement de chaque scène, les acteurs choisis effectuent de courtes répétitions devant la caméra afin de réduire les effets non souhaités tels que les acteurs qui fixent la caméra ou encore la faible audibilité. Le montage du film est la dernière étape du processus de production. Elle permet l'organisation du film en une suite de séquences logique dont l'enchaînement permet la compréhension des sujets traités. La diffusion du film vient conclure l'ensemble de ce procédé et permet ainsi de montrer aux yeux de tous à travers le petit écran ce qui a été fait tout au long de l'atelier.

Points de convergences entre théâtre et film pour le développement

Lorsqu'on parle de théâtre et de cinéma pour le développement, il ne s'agit pas de genres classiques de production théâtrale ou cinématographique. Mais plutôt des styles dont la quintessence est caractérisés par un contenu social qui vise clairement l'éducation des masses. Les populations ciblées ne se déplacent pas pour aller au théâtre ou au cinéma, c'est le contraire qui est produit. Les idées développées dans les ateliers de théâtre et de cinéma pour le développement visent à offrir des possibilités aux populations ciblées à auto-organiser leur développement, d'en

être les premiers maillons. Spectacles théâtraux, films et débats permettent de cerner les principaux problèmes de ces communautés et d'offrir des ouvertures de solutions. Ils peuvent également permettre une planification des mesures d'accompagnements en fonctions de ces problèmes. Ceci dit, le tableau ci-dessous met en exergue les points similaires entre ces deux pratiques.

1	Encourage la participation active des populations concernées
2	Favorise la sensibilisation et la mobilisation des populations ciblées
3	Améliore la compréhension des populations sur les thèmes développés
4	Transcrit honnêtement le point de vu des participants et de la communauté à travers leurs propres histoires
5	Contribuent à l'implication des populations dans les prises de décisions
6	Présentent une qualité esthétique-technique insuffisante
7	Développent une thématique spécifique liée au changement positif des mœurs au sein d'une communauté
8	Intègrent les valeurs culturelles, traditionnelles et linguistiques de la communauté concernée
9	Ont un processus méthodologique flexible
10	Les œuvres produits sont issues des dialogues improvisés
11	Les acteurs sont non professionnels
12	Stratégie de communication limitée à la communauté ciblée

Source : Romuald Ngomssi

Ainsi, le théâtre et le cinéma pour le développement contribuent tous les deux à la transformation sociale des populations ciblées grâce à une démarche participative généralement appuyée par la présence de spécialistes de TPD et des techniciens de production audiovisuelle. Les similitudes qui les lient se justifient par l'objectif commun qu'ils partagent. Ils privilégient tous les deux une approche participative dans leurs mise en place méthodologique avec en prime un accent sur la sensibilisation, l'éducation et l'information à travers les chants, le théâtre et le film. Ce sont des arts appliqués qui servent également de moyen de communication de masse à différents niveau avec pour but de conduire à des changements d'attitudes et de comportements des personnes. Toutefois, il est important de noter que la pratique de ces formes d'art a quelque peu perdu sa dynamique d'antan dans le pays malgré une timide reprise en 2015. Au sortir de cette réflexion, nous sommes tentés de savoir si la redynamisation de ces arts éducateurs avec le concours des multiples médias audiovisuels, des acteurs du développement exerçants au Cameroun ne peut-il pas contribuer à l'émancipation positive des attitudes et comportements des populations du Cameroun qui se veut émergent à l'horizon 2035 ?

BIBLIOGRAPHY

- BOAL, Augusto**,2000, *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*(Translated by Adrian Jackson) London: Rutledge.
- BOAL, Augusto**,2000, *Theatre of the Oppressed*, London, Pluto Press.
- BREITINGER, Eckhard et KALIBA, Stephen**, 1994, *Le théâtre au service du développement*, TZ-Verlagsgesellschaft, Rossdorf, pp 05-39.
- BUTAKEBole**, 1998, *People theatre*,Helvetas Cameroon, 19pages.
- BUTAKE,Bole**, 2001, *Children's theatre for environmental education*, Trainer's Manual, Helvetas Cameroon, 27pages.
- BUTAKE,Bole**, 2003, *Children's theatre for environmental educationin Akeh village*,Helvetas Cameroon, (unpublished).

- DALE, Byam**, 1999, *Community in motion; theatre for development in Africa*, London, Bergin and Garvey, 216pages.
- DOHO, Gilbert**, 2006, *People Theatre and Grassroots Empowerment in Cameroon*, (Trans. Marie Lathers) Trenton/Eritrea, Africa World Press Inc.
- EYOHHANSEL, Ndumbe**, 1986, *Hammok's to bridges, an experience in theatre for development*. YaoundeBet Co, 131pages.
- FOFIE, Jacques Raymond**, 2011, *Regards critiques et Historique sur le théâtre camerounais*. Yaoundé, Harmattan, 233pages.
- KOCH, Jule**, 2008, *Karibuniwananchi theatre for development in Tanzania. Variations and tendencies*, Bayreuth, Bayreuth Africanstudies 193 pages
- LAVANDIER, Yves**, 2004, *la dramaturgie : les mécanismes du récit-cinéma, théâtre, opéra, radio*, 3^e édition Paris, éditions le clown et l'enfant.
- MARTIN, Marcel**, 1985, *Le langage cinématographique*, quatrième édition, revue et augmentée Paris, les Editions du Cerf.
- MONO NDJANA, Hubert**, 1988, le théâtre populaire camerounais d'aujourd'hui, dans: *Le théâtre camerounais*, Yaounde, BUTAKE Bole et DOHO Gilbert, BET et Co pp144-164.
- NGANSOP, Guy Jeremy**, 1987, *Le cinéma camerounais en crise*, Paris, L'Harmattan, 143 pages.
- NGUEA, Annette Angoua**, 2012, *Repenser La Production Cinématographique au Cameroun*, Yaoundé, Harmattan Cameroun.
- NICHOLSON, Helen**, 2009, *Theatre and Education*, Palgrave, Macmillan, 90 pages
- SAMBANGUFOR, Emelda**, 2005, *Women in Theatre for Development in Cameroon. Participation, Contributions and Limitations*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 245 pages.
- TCHEUYAP Alexis**, 2002, *Cinema and social discourse in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 342 pages.
- TIKU TAKEM, John**, 2005, *Theatre and Environmental Education in Cameroon*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 193pages.
- VAN SIJLL Jennifer**, 2006, *Les techniques narratives du cinéma : les cent plus grands procédés que tout réalisateur doit connaître*, Paris.