



Cinéma et religions à Dakar (1945 – 1960) : entre soupçons coloniaux et contrôle des écrans

Seck DJIBRIL

Université Cheikh Anta Diop, Sénégal

djibril.seck@ucad.edu.sn

Résumé :

Cet article analyse les dynamiques de pouvoir qui structurent le champ cinématographique à Dakar entre 1945 et 1960, période où le cinéma, loin de se réduire à une pratique récréative, devint un instrument de luttes idéologiques. Trois acteurs principaux – les pouvoirs publics coloniaux, l’islam et l’Église catholique – y projetèrent leurs stratégies d’influence et de légitimation.

L’étude met en évidence, d’une part, le conflit ouvert opposant l’État colonial aux films arabes, perçus comme vecteurs d’idéaux islamisants et nationalistes. Ceux-ci furent soumis à une censure étroite et à une surveillance constante, révélant l’ampleur de la méfiance coloniale envers des représentations susceptibles de nourrir la contestation politique. D’autre part, l’analyse souligne la convergence pragmatique entre l’administration coloniale et l’Église catholique. Soucieuse de préserver ses fidèles des « mauvaises influences », cette dernière instaura un système de classification morale des films, qui se traduisit par une collaboration implicite avec l’appareil de censure colonial.

L’article montre ainsi que le cinéma constituait, dans ce contexte, un champ de bataille symbolique où s’affrontaient visions du monde et logiques de contrôle. Les préoccupations des spectateurs et des professionnels du secteur furent reléguées au second plan, au profit de stratégies institutionnelles cherchant à imposer leur hégémonie culturelle et morale.

Mots-clés : Cinéma, Censure, Colonialisme, Islam, Catholicisme.

Cinema and religions in Dakar, 1945- 1960: between colonial suspicions and control of the screens

Abstract:

This article examines the power dynamics surrounding cinema in Dakar between 1945 and 1960. Far from being a mere form of entertainment, cinema emerged as a crucial ideological arena where three actors—the colonial administration, Islam, and the Catholic Church—sought to disseminate their respective systems of values. The study highlights, first, the open conflict between the colonial state and Arab films. Subjected to strict censorship, these productions were perceived as threats to the established order due to their Islamic content and their connections with nationalist movements. This climate of suspicion led to constant surveillance, turning even simple melodramas into potential objects of political concern. Furthermore, the analysis reveals a convergence of interests between the colonial administration and the Catholic Church. The latter, eager to safeguard its followers, developed a moral classification system for films. This practice positioned the Church as an auxiliary of colonial censorship, reinforcing mechanisms of control aimed at neutralizing subversive influences.

Ultimately, the article argues that cinema became an ideological battleground in which the interests of audiences and industry professionals were subordinated to the competing strategies of dominant institutions seeking authority and influence.

Keywords: *Cinema, Censorship, Colonialism, Islam, Catholicism*



Introduction

Implanté progressivement à Dakar dès l'ouverture de la première salle de projection en 1926¹, le loisir cinématographique connut, au lendemain du second conflit mondial, sous l'influence simultanée de plusieurs facteurs, une expansion fulgurante au point de s'imposer comme l'une des pratiques culturelles majeures auxquelles s'adonnaient les populations de Dakar dans toutes leurs diversités ethniques, générationnelles et socio-économiques. Doté alors d'une forte épaisseur populaire, et reposant sur un produit - le film - investi d'un potentiel d'irradiation idéologique d'une puissance inédite (Lebel, 1971, p. 19), et d'une réelle capacité de transformer l'imaginaire social et le tissu socio-culturel de Dakar, ce loisir et son écosystème interférèrent avec les secteurs politiques, économiques, culturels et sociaux. Ils ne laissèrent alors indifférent aucun des acteurs majeurs de la société coloniale, et entrèrent en collision directe avec deux forces structurantes : la religion et l'État colonial. La religion - qui s'est structurellement imposée au Sénégal comme un cadre de socialisation et un système normatif, tout en constituant un socle identitaire déterminant, tant au niveau personnel que collectif² - était

¹ Maurice Jacquin, qui ne gérait encore qu'une agence de location de films, ouvrit la première salle de projection filmique à Dakar, à la rue Talmath. Cette salle fut dénommée *Rex*. Archive Nationale du Sénégal (ANS), 21 G 190, chemise. 5, note de la Direction des services de sécurité publique, 01 janvier 1956.

² Historiquement, la pénétration et la diffusion au Sénégal d'une religion comme l'islam (religion de plus de 95% des Sénégalais) ont accompagné les grandes mutations sociales, économiques et politiques. Selon Copans (1980), les confréries musulmanes par exemple, constituent des cadres globaux de

inéluctablement destinée à entrer en résonance avec le champ d'expression cinématographique. Elle cherche en effet à en faire un site de déploiement de son prosélytisme tout en développant des stratégies de défense contre les influences qu'elle percevait comme aliénantes ou contraires à ses valeurs. Parallèlement, la puissance colonisatrice, inscrite dans la logique du « tout contrôle » et conscient de l'influence des images filmiques sur les mentalités, resserra, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, son dispositif de surveillance et de contrôle sur la distraction filmique. Dans sa quête de maintenir un (des) ordre hégémonique, il craignait que les salles de projection cinématographique ne deviennent des foyers de subversion, où des messages religieux potentiellement déstabilisateurs pourraient être véhiculés.

Cet enchevêtrement complexe d'influences et de stratégies croisées entre le cinéma, les religions (notamment l'islam et le christianisme) et l'État colonisateur doit alors susciter la curiosité de la recherche historique d'autant plus qu'il demeure un terrain encore en friche. La présente étude se donne pour ambition de combler cette lacune historiographique en décryptant les jeux de pouvoir et les influences réciproques entre le cinéma, la religion et l'administration coloniale, dans le contexte charnière de l'aube de la décolonisation. Elle cherche alors à élucider la manière dont l'enchevêtrement des usages religieux et des impératifs de contrôle colonial avait fondamentalement infléchi le développement de l'écosystème cinématographique à Dakar entre 1945 et 1960. Cette

socialisation qui structurent l'espace public et parfois même le lien social. Pour de plus amples informations sur la centralité de la religion dans l'histoire sociale et politique du Sénégal.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

entreprise s'attèlera d'abord à mettre en évidence les facteurs spécifiques qui avaient conduit à l'irruption de la religion sur la scène cinématographique de Dakar. Ensuite, elle passera au peigne fin les stratégies que les représentants de l'islam et du christianisme déployaient pour tirer parti du cinéma tout en se prémunissant contre ses influences perçues comme néfastes. Enfin, elle décortiquera les réactions du gouvernement colonial et les mécanismes de surveillance et de censure qu'il mit en place pour neutraliser toute action religieuse considérée comme susceptible de fragiliser sa domination. Cette étude est alors susceptible alors de générer une valeur ajoutée significative en éclairant la dynamique des rapports de force et des luttes d'influence qui se jouaient autour du cinéma à Dakar au lendemain du second conflit mondial. Ce loisir était l'enjeu d'un conflit d'hégémonie entre le régime colonial, dans sa volonté de contrôle, et les institutions religieuses (l'islam et le catholicisme), également en quête d'ascendant sur les populations.

Pour explorer ces trois axes, une approche méthodologique multisources s'articulant autour d'un croisement de plusieurs types de documents est mise en œuvre. Au cœur du dispositif de recherche se trouve une analyse heuristique et critique des archives institutionnelles, dont le corpus inclut, sans s'y limiter, les rapports de la Direction des services de sécurité publique de l'AOF, les correspondances officielles, et les procès-verbaux de la Commission fédérale de contrôle et de censure des films. Les informations extraites de ces sources primaires sont systématiquement confrontées à des archives de presse, notamment le quotidien *Paris-Dakar* et le mensuel *Sur les*

Écrans d'AOF, permettant ainsi de corrélérer les perspectives officielles et les représentations médiatiques de l'époque. En complément, une relecture critique de quelques ouvrages et travaux de recherche sur le cinéma en contexte colonial a été entreprise. Elle a servi d'étai théorique à l'analyse de la réception des films par les publics et par le pouvoir d'occupation, mais aussi du contexte de l'après - guerre marqué par une expansion fulgurante du loisir cinématographique.

1. La consommation filmique dans l'après-guerre (1945 - 1960), un loisir en plein essor

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, un contexte économique, marqué par une réelle reprise, s'installait à Dakar³. Alors, le loisir cinématographique y trouvait les conditions de son épanouissement visible à travers l'expansion exponentielle du réseau de salles, qui se manifestait à la fois par leur multiplication et par leur maillage progressif de l'espace urbain.

1.1 La multiplication des lieux de projection : le maillage spatial du cinéma dans la ville de Dakar

La relance économique de l'après - guerre entraîna dans son sillon de croissance les deux grandes sociétés cinématographiques, la COMACICIO⁴ et la SECMA⁵. La

³ La légère reprise économique, visible en AOF dès 1945 et illustrée par l'évolution de la circulation fiduciaire. Alors qu'elle s'évaluait à 78.559.629 F en août 1939, cette circulation fiduciaire était portée à 4.851.000.000 F en janvier 1945, et à 6.044.000.000 F en décembre. *Guid'AOF*, Edition 1947, p. 23.

⁴ La Compagnie Marocaine Cinématographique et Commerciale (C.O.M.A.C.I.C.O), une société de distribution de films et d'exploitation de salles de projection cinématographique fut fondée par un Français Maurice



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

première vit son chiffre d'affaires s'accroître de 120% entre 1954 et 1960 (Carrière, 1961, p. 7.) tandis que la seconde portait son capital à 25 millions F CFA en 1954⁶. Cette embellie économique de la fin des années 1940, ainsi que la prospérité qui en découlait pour le secteur du cinéma, avaient même favorisé l'émergence de nouveaux acteurs, à l'image de la S.C.O.A.F (Société Cinématographique Ouest Africaine), créée en 1949⁷.

Fort de la consolidation financière de ces sociétés, le marché du cinéma connut un essor remarquable, entraînant dans son sillage l'ensemble de l'écosystème du loisir filmique. Les salles, hauts lieux de consommation filmique, furent alors le théâtre d'une croissance et d'une expansion spatiale qui contribuaient à réduire la fracture cinématographique. Pour accompagner ce dynamisme du marché du cinéma et satisfaire la demande de consommation de films de plus en plus forte, les circuits élargirent la cartographie des salles dont le nombre affichait une hausse considérable. L'expansion du réseau de salles de projection cinématographique s'était opérée selon deux axes : l'ouverture de nouveaux établissements et l'accroissement de la capacité d'accueil des structures existantes. En effet, pour mieux exploiter commercialement la forte croissance des Européens de Dakar - cette communauté vit ses effectifs

Jacquin, le 5 janvier 1933 avec un capital de 225 000F. ANS, 21 G 190, ch. 5, note de la Direction des services de sécurité publique, 01 janvier 1956.

⁵ La Société d'Exploitation Cinématographique Africaine (S.E.C.M.A) est fondée en 1936 par un Belge, Maurice Archambeau, arrivé au Sénégal en 1923. *Ibidem*.

⁶ ANS, 21 G 191, ch. 2, Correspondance de la SECMA à la Commission de Contrôle cinématographique, 27 décembre 1954.

⁷ *Paris- Dakar*, n° 4180, 14 octobre 1949, p. 3.

augmenter de 56% entre 1951 et 1956 (Faye, 1990, p. 19) – les sociétés cinématographiques focalisèrent d’abord leurs investissements sur les salles destinées à cette communauté et implantées au centre-ville. La SECMA par exemple, réfectionna sa salle d’exclusivité dénommée *Palace* en octobre 1945 pour porter sa capacité d’accueil à 853 spectateurs⁸. D’ailleurs, dans cette stratégie d’accessibilité ciblée sur la clientèle européenne, la SECMA consolida son implantation dans le centre-ville en y inaugurant, en 1949, la salle *Studio*, sise à la rue de Grammont⁹.

L’autre grande société, la COMACICO, ne pouvait se laisser distancée sur le terrain des salles à clientèle européenne du centre-ville. D’abord en août 1953, elle ouvrit, plus précisément à la rue Ambroise Mendy, la salle *Corona* qui accueillait un public hétérogène, allant des Européens aux Libano-Syriens en passant par les Africains¹⁰. Elle était donc une salle mixte qui laissait exister une mixité raciale et sociale. Ensuite, pour permettre aux consommateurs Européens de pouvoir toujours satisfaire leur désir de s’isoler dans leur salle - fréquentée de plus en plus par les Levantins et les Africains - et de maintenir un lien communautaire dans un contexte de montée en puissance des mouvements anticolonialistes, la COMACICO lança en décembre 1953 à l’avenue William Ponty, en plein centre-ville, une salle dénommée *VOG*.¹¹ Avec son écran panoramique, cette dernière se hissa rapidement au peloton de tête des salles préférées du colonat. Deux ans plus tard, comme pour talonner les Européens jusque dans leurs

⁸ *Paris-Dakar*, n° 2989, 10 novembre 1945, p. 2.

⁹ *Paris-Dakar*, n° 4096, 05 juillet 1949, p. 3.

¹⁰ *Paris-Dakar*, n° 5347, 20 août 1953, p. 2.

¹¹ *Paris –Dakar*, n° 5457, 29 décembre 1953, p. 2.



nouvelles cités¹², la COMACICO implanta au quartier Point E la salle *El Mansour* qui s'était imposée alors, en plus de ses 1750 places assises, comme « le seul cinéma d'Afrique noire en cinémascope avec un écran de 17 mètres »¹³.

Le centre-ville - malgré les réticences des pouvoirs publics coloniaux à y laisser proliférer des salles - et, dans une moindre mesure, le Point E (qui apparaissait dans les années 1950 comme un nouveau quartier européen) constituaient donc les principaux sites d'accueil des nouvelles salles à clientèle européenne construites dans les années 1950. C'est donc dire que les salles de cinéma parvenaient à s'engouffrer dans les interstices du dispositif de contrôle de l'espace de Dakar mis en place par l'autorité colonisatrice.

Néanmoins, le centre-ville ne constituait guère le seul périmètre d'extension du réseau de salles de projection filmique. En effet, dans le but d'enrôler la clientèle potentielle concentrée dans les quartiers « indigènes » de Dakar, les circuits y créèrent de nouvelles salles mixtes et populaires dont le nombre connut une croissance exponentielle entre 1945 et 1960. Médina par exemple, disposait d'un important bassin de spectateurs du fait de l'arrivée massive de nouveaux migrants en provenance de l'intérieur du pays et des autres colonies. Et ceux-ci pouvaient d'autant plus élargir la sphère des consommateurs qu'ils étaient déjà, avec les cinémas ambulants qui sillonnaient leur localité d'origine, habitués aux spectacles cinématographiques. Beaucoup d'entre eux

¹² Les nouveaux quartiers Fann Résidence, Point E, Mermoz, constituaient les cités préférées des Européens dans les années 1950.

¹³ *Paris-Dakar*, n° 6063, 26 décembre 1955, p. 3.

s'adonnaient alors au loisir filmique non seulement pour succomber à une pratique culturelle très contagieuse, mais pour exhiber des signes de « dakarité »¹⁴. Ainsi, Médina vit son nombre de salles porté à trois, car la SECMA et la COMACICO y implantèrent respectivement les salles *Rio* en 1948¹⁵ et *ABC* en 1949¹⁶. Son voisin, le quartier Gueule Tapée attirait également les circuits, notamment la COMACICO qui y ouvrit la salle dite *Pax* en 1947¹⁷ et *El hadji* en 1957¹⁸. Le nouveau quartier africain appelé Fass avait aussi sa salle, *Ciné-star*, ouverte en 1953 par l'importateur individuel Abdou Karim Bourgi¹⁹. Même la lointaine périphérie de Dakar était couverte par le réseau d'établissements de projection cinématographique : Thiaroye avait son *Ciné-park* dès 1949²⁰ et Yoff son *Ciné Yoff* en 1954²¹. Notons que ces différentes salles de quartier présentaient un niveau de confort très modeste et contrastaient nettement tant du point de vue architectural que de celui des conditions de spectacles avec les salles mixtes et celles à clientèle européenne. Les circuits et exploitants avaient ainsi réussi à mailler la quasi-totalité du territoire de Dakar en le dotant de différentes salles de projection cinématographique dont le

¹⁴ La « dakarité » fait référence à la culture urbaine et au mode vie distincts des habitants de Dakar. El Hadji Ousmane N'Doye est né le 01 janvier 1922 à Rufisque. Ancien comptable à la NOSOCO, il vivait à Rufisque au moment où je réalisais cet entretien le 22/06/2003 à Keury Kao (un quartier de Rufisque) à l'occasion de la préparation de ma thèse de troisième cycle.

¹⁵ *Paris-Dakar*, n° 3637, 31 décembre 1947, p. 2.

¹⁶ *Paris-Dakar*, n°4100, 09 juillet 1949, p. 3.

¹⁷ *Paris-Dakar*, n° 3590, 04 novembre 1947, p. 3.

¹⁸ *Paris-Dakar*, n° 6523, 01 juillet 1957, p. 3.

¹⁹ *Paris-Dakar*, n° 5347, 20 août 1953, p. 2.

²⁰ *Paris-Dakar*, n° 4129, 13 août 1949, p. 2.

²¹ ANS, 21 G 198, ch. 2, Dossiers personnels cinéastes, 1947-1953.



nombre passait de huit en 1945 à 20 en 1960 (Seck, 2009, p. 134).

L'expansion du réseau de salles et, en corollaire, leur implantation dans les quartiers populaires de Dakar, reconfigurait la géographie du parc cinématographique. L'épicentre de la consommation filmique ne se cantonnait plus, au lendemain du second conflit mondial, au seul centre-ville où les exploitants l'avaient initialement circonscrit. Cette nouvelle distribution spatiale, en levant les contraintes géographiques d'accès aux salles de cinéma, contribua à une démocratisation du loisir filmique. Celui-ci était ainsi devenu un divertissement de masse et de proximité, accessible à l'ensemble des catégories sociales. Ce qui eut pour conséquence directe l'élargissement et la diversification des publics.

1.2 La reconfiguration du public cinématographique : de l'élargissement à la diversification.

L'expansion du marché du cinéma, qui s'était traduite par la prolifération de salles et l'enrichissement de l'offre filmique, donnait lieu à un élargissement du public à presque tous les groupes ethnoculturels et à toutes les catégories sociales de Dakar. La communauté européenne par exemple, qui avait fourni au loisir cinématographique ses premiers consommateurs, éleva son coefficient de fréquentation des salles obscures, impulsé surtout par la croissance exponentielle de ses effectifs au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (Faye, 1990, p. 84)²². La plupart de ses membres, par réflexe communautariste, continuaient à

²² L'effectif de la communauté européenne de Dakar passait de 11.200 en 1946 à 27.266 en 1958.

fréquenter les salles d'exclusivité - en s'isolant sur les places les plus chères - d'autant plus que celles-ci proposaient souvent des exclusivités sans décalage de temps avec Paris. Mais, puisque Dakar regorgeait de jeunes Européens prêts à se mêler à la population locale (O'Brien, 1972, p. 70)²³, certains membres du colonat fréquentaient les salles mixtes pour y consommer des films diffusés en exclusivité, souvent programmés en deuxième partie de soirée. Ceci montre que le communautarisme des Européens s'était amenuisé, du moins dans les salles de projection filmique.

Les Libano-Syriens de Dakar, dont la précocité de la consommation filmique était presque identique à celle des Européens, étaient également devenus plus nombreux et plus visibles dans les salles obscures à partir du début des années 1950, avec l'arrivée massive des films arabes. Ces consommateurs fréquentaient les différents types de salles. Les classes les plus aisées, qui possédaient souvent la nationalité française, se rendaient dans les salles de la première vision pour sans doute s'assimiler aux Européens. Les autres fréquentaient les salles mixtes et les salles populaires où ils occupaient les places les plus chères (Seck, 2009, p. 165).

Les milieux africains occidentalisés s'étaient aussi accrus sur le terrain du loisir cinématographique. Et leur accroissement était aussi dû à l'augmentation, dans les années 1950, des cadres intermédiaires à Dakar. Les fonctionnaires, les bourgeoisies locales, les intellectuels, bref les élites locales naissantes - dont certaines étaient très

²³ 5 Des caricatures de la fin des années 1940, présentées par O'Brien montraient des Européens exerçant des métiers (cordonniers, charcutiers, préposés à la circulation routière, etc.) habituellement réservés aux autochtones.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

fortement occidentalisées dans les années 1950 (O'Brien, 1972, p. 70)²⁴ - fréquentaient plus assidûment les salles à clientèle européenne qui étaient pour eux des sites d'exposition de leur évolution. Ils fréquentaient également les salles mixtes et populaires dans lesquelles ils se réservaient les meilleures places, exhibant ainsi leur statut social.

Les autochtones non occidentalisés avaient également amplifié leur consommation de loisir cinématographique. En effet, consécutivement à l'implantation de nouvelles salles dans leur zone d'habitation (Fass, Médina, Gueule Tapée, Thiaroye, Yoff), ils n'étaient plus contraints de parcourir plusieurs kilomètres à pieds, à cheval ou à bicyclette pour assister aux spectacles filmiques (Seck, 2009, p. 166)

En substance, l'élargissement et la diversification du public avaient fait du loisir cinématographique une des pratiques culturelles les plus répandues à Dakar dans les années 1940 et 1950, dans la mesure où toutes les communautés ethnoculturelles et toutes les catégories sociales s'y adonnaient. Et même si les couches sociales disposant de revenus assez consistants affichaient les taux de fréquentation les plus élevés, le loisir filmique cessait d'être l'apanage d'une minorité et n'est plus corrélé avec la haute hiérarchie sociale et le niveau d'instruction. Il s'était

²⁴ Une bande dessinée des années 1950, présentée par O'Brien, illustre la forte occidentalisation de certaines élites locales : un couple d'Africains « évolués », habillés à l'europpéenne, vivant en appartement, reçoivent des amis Africains dans un salon. L'un des murs porte la photo de Toussaint Louverture en uniforme de Général. Le sieur, avec un ventre ballonné, des yeux surmontés d'épaisses lunettes de myopie, des lèvres caressant une pipe fumante, et un chien dormant à ses pieds, lit un journal.

alors fortement engagé dans un processus de « désélitisation », lequel se traduisait par une démocratisation de sa pratique et donc une réduction voire une disparition de la fracture cinématographique. La configuration du public des salles mixtes²⁵, qui faisait apparaître celles-ci comme de véritables carrefours communautaires, était révélatrice de ce processus.

Afin de satisfaire les goûts d'un public aussi éclectique, les circuits et exploitants mirent en place une offre programmatique diversifiée, caractérisée notamment par la montée en puissance des films arabes.

2. Une offre filmique diversifiée : La montée en puissance des films arabes

Le marché du cinéma, qui atteignit sa vitesse de croisière au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ne pouvait s'accommoder d'une offre filmique monotone. Les circuits diversifièrent alors celle-ci en l'enrichissant de nombreux nouveaux genres et nationalités filmiques afin de mieux répondre à la demande de consommation des publics élargis et de plus en plus nombreux dans les salles de projection cinématographique. Cette diversification de l'offre filmique était, entre autres, le fruit de la montée en puissance des films arabes dans les années 1950, un phénomène qui s'expliquait par plusieurs facteurs.

2.1 Les ressorts de l'émergence des films arabes

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le cinéma américain déferlait sur les écrans de Dakar, exerçant une

²⁵ Les salles mixtes attiraient un public éclectique, rassemblant aussi bien des Européens que des Levantins, ainsi que des Africains, qu'ils fussent acculturés à la culture européenne ou non.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

hégémonie sans partage²⁶. Cette situation découlait directement de l'affaiblissement du continent européen dont les infrastructures cinématographiques, brisées par la guerre, étaient en ruines. Forte de la vulnérabilité de ses concurrents, l'industrie filmique américaine avait pu asseoir sa domination sur le marché mondial.

Pourtant, malgré ce raz-de-marée américain, une autre vague s'imposa sur les rives de Dakar. À partir de 1949, les films arabes commençaient à se tailler une place de choix dans l'offre filmique de la ville et à inaugurer un nouvel élan culturel. Leur percée soudaine et massive était le résultat de plusieurs facteurs. Parmi ceux-ci, la montée en puissance d'entrepreneurs d'origine libanaise (importateurs de films et exploitants de salles) sur le marché cinématographique avait joué un rôle déterminant. Après la Seconde Guerre mondiale, Dakar devint un pôle pour beaucoup de Libano-Syriens à la recherche de niches d'investissement. Ces derniers essayèrent d'investir le créneau de l'entreprise cinématographique (comme l'atteste la prolifération de demandes d'autorisation d'importation de film déposées auprès du gouverneur général de l'A.O.F²⁷) dont la rentabilité était presque certaine, surtout avec l'élargissement et la diversification de la clientèle des salles obscures. Alors, ils créèrent des sociétés pour essayer de trouver des parts de marché en jetant leur dévolu sur les productions filmiques arabes que les ténors du secteur

²⁶ Par exemple, en 1953 et 1954, sur l'ensemble des 767 films projetés dans les 16 salles de spectacles cinématographiques de Dakar, 353 (soit 46%) étaient de nationalité américaine. ANS, 21 G 195, ch. 2, Films autorisés en 1953 et 1954.

²⁷ ANS, 21 G 190, ch. 1, Correspondances entre la Direction des Affaires politiques et les circuits cinématographiques, 19 mars 1953

reléguaient à l'arrière-plan de la programmation. La Compagnie Cinématographique Africaine Albert Bourgi (M.A.B) était l'une de ces nouvelles sociétés qui se fraya un chemin sur le marché du cinéma devenu plus concurrentiel au début des années 1950. Uniquement présente dans la capitale sénégalaise, cette société anonyme au capital de 3 000 000F CFA était fondée en 1953 par Albert Bourgi, un Français d'origine libanaise²⁸. Dans les années 1950, elle ne programmait qu'une salle, *Empire*, sise à la rue Raffenel. A côté de ces circuits, des importateurs individuels d'origine libanaise essayaient de se faire une place sur le marché du cinéma. C'était le cas d'Abdou Karim Bourgi, commerçant à la rue Ngalandou Diouf, et exploitant de la salle dite *Ciné Star*. Il s'était même imposé comme le grand importateur individuel de films durant les années 1950²⁹. Ibrahima Réda, un commerçant libanais³⁰, s'était aussi fait une place au soleil du cinéma en tant qu'importateur individuel.

Le secteur cinématographique, qui semblait initialement relever d'un privilège impérial et être le domaine réservé des Européens, fut progressivement investi par des entrepreneurs Libano-Syriens. Ces derniers avaient joué un rôle déterminant dans l'essor des films arabes sur les écrans de Dakar en privilégiant un approvisionnement auprès des producteurs Égyptiens et Libanais.

L'orientation des entrepreneurs levantins vers le cinéma arabe s'expliquait avant tout par un opportunisme

²⁸ ANS, 21 G 190, ch. 4, Correspondance d'Albert Bourgi à la Commission fédérale de Contrôle cinématographique, 08 décembre 1954.

²⁹ ANS, 21 G 190, ch. 5, note de la Direction des Services de Sécurité publique, 01 janvier 1956.

³⁰ ANS, 21 G 192, ch. 4, note de la Commission fédérale de contrôle cinématographique, 6 juillet 1957.



commercial. Conscients de la forte fréquentation des salles obscures par les communautés libano-syriennes – dont le nombre à Dakar passait de 3 à 4000 en 1945 à 8000 en 1953, soit une augmentation de 50% en moins de dix ans (Faye, 1990, p. 20) -, ils avaient massivement proposé ces films, particulièrement dans les établissements qu'ils exploitaient. Cette stratégie répondait à une demande de ces spectateurs qui percevaient la consommation de « leurs films » comme un vecteur d'affirmation identitaire et un moyen de raviver le souvenir de la « mère patrie ». Cet esprit communautaire, illustré par la création du Comité Libano-Syrien dès 1926³¹, eut un impact direct sur la pratique filmique de ces communautés. Elles avaient en effet l'habitude de se regrouper sur des places spécifiques dans les salles de cinéma et d'organiser régulièrement des soirées de gala au profit de leurs œuvres de bienfaisance³². Lors de ces événements, qui avaient prospéré dans les années 1950, le cinéma arabe était systématiquement à l'affiche.

L'opportunisme commercial qui avait présidé à l'arrivée massive des films arabes ciblait également les publics autochtones. L'usage de la langue arabe dans ces films constituait en effet un attrait puissant pour cette audience. Il reposait sur la forte symbolique de cette langue qui, dans l'imaginaire collectif local, est liée à l'islam. De plus, la langue arabe avait considérablement atténué l'hostilité des milieux maraboutiques envers la distraction filmique. Ces derniers considéraient, dans les années 1920, le cinéma comme une séduction satanique dont la consommation équivalait à un grave péché, notamment parce qu'il était

³¹ *Journal officiel de l'AOFT*, n° 1122, 20 mars 1926, p. 88

³² *Paris-Dakar*, n° 5311, 7 juillet 1953, p. 2.

projeté et consommé dans l'obscurité de la nuit, moment pendant lequel le diable agit (Haffner, 1978, p. 91).

Ces dynamiques entrepreneuriales et ces facteurs socioculturels permirent au cinéma arabe de s'ancrer dans l'offre filmique des salles dakaroises. Ils avaient trouvé un terrain favorable auprès de certains spectateurs en vibrant souvent au diapason de leur sensibilité religieuse.

2.2 Les films arabes, des panégyriques de l'islam ?

Dès leur apparition soudaine et massive à partir de 1949, les films arabes se taillèrent une place assez importante sur les écrans dakarois. Ces films, dont la quasi-totalité était d'origine égyptienne, connurent alors une flambée jusqu'à représenter 13% de l'ensemble des 767 films projetés à Dakar en 1953-1954³³. Ils étaient surtout proposés aux consommateurs des salles à clientèle africaine, comme en atteste les 9 films arabes de notre échantillon³⁴ (soit 12%) qui étaient tous projetés dans les salles populaires, même si quatre d'entre eux étaient aussi commercialisés dans les salles mixtes.

Ces productions filmiques comportaient de manière récurrente des scènes de musique, de danse et des chansons souvent insérées sans une réelle logique narrative. Leur structure simple, centrée sur des intrigues amoureuses et des drames sociaux, les rendait facilement accessibles et créait un lien émotionnel fort avec le public. Celui-ci, composé

³³ ANS, 21 G 195, ch. 2, Films autorisés en 1953 et 1954.

³⁴ Pour constituer notre échantillon, nous avons sélectionné 75 films, représentatifs de la diversité des salles de l'époque. Ces films ont été choisis en se basant sur les cinq premières projections de quinze salles, réparties entre salles d'exclusivité (3), salles mixtes (5) et salles populaires (7), durant la période d'intense diversification de l'offre filmique de juillet 1955.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

essentiellement de Libano-Syriens et d'autochtones musulmans notamment, leur réserva un accueil enthousiaste, séduit surtout par la musique et la représentation de la culture arabe dont elles se faisaient des porte-étendards. D'ailleurs, les chants que ces films comportaient, très prisés par le public féminin, avec des mélodies et des rythmes qui n'étaient pas étrangers au « folklore » local, étaient souvent sifflotés dès le lendemain de leur projection dans les rues de la Médina³⁵. L'un des films les plus représentatifs du genre mélodrame arabe fut *Arouss al-Liban* (La Belle du Liban), projeté lors d'une soirée de gala à la salle *Vox* le 7 juillet 1953, devant une foule immense³⁶.

Cependant, les œuvres filmiques arabes les plus populaires auprès du public de Dakar étaient celles qui servaient de plateforme panégyrique à l'Islam. Ces films, qui relataient fréquemment des épisodes marquants de l'histoire de la religion musulmane, parvenaient à fédérer un public très hétérogène, composé de jeunes, d'adultes, de personnes âgées, de femmes et d'enfants³⁷. Subjugués par la narration de leur héritage spirituel, les spectateurs les visionnaient dans une intense ferveur religieuse. Durant la diffusion de certaines scènes, la salle vibrait aux cris de « Allahu Akbar »³⁸ (Dieu est grand), transformant ainsi la réception de ces œuvres en un véritable acte de foi. Et à chaque fois que le nom du prophète de l'islam était prononcé, des salutations et des prières telles que « Şallallāhu 'alayhi wa

³⁵ El Hadji Ousmane Ndoye, informateur déjà cité.

³⁶ *Paris - Dakar*, n° 5312, 08 juillet 1953, p. 2.

³⁷ El Hadji Ousmane Ndoye, informateur déjà cité.

³⁸ *Ibidem*.

sallam » (Que la prière d'Allah et le salut soient sur lui) résonnaient dans la salle³⁹ littéralement métamorphosée, le temps de la projection, en un lieu de culte voire en une véritable scène de célébration de la foi musulmane.

Au nombre de ces films prosélytes, les plus populaires à Dakar au cours des années 1950 furent *Zouhour El Islam*, *Fadjr El Islam* et *Sayed Ahmed Badaoui*. Le premier d'entre eux, *Zouhour El Islam*, avait connu un succès notable, en tenant l'affiche pendant une semaine en juillet 1955 dans les salles *Vox* et *Royal*⁴⁰. La présence de l'imam de la Grande Mosquée de Dakar, El Hadji Lamine Diène, à l'une de ses projections⁴¹, conféra au film un puissant symbole religieux et validait son importance auprès de la communauté musulmane. De son côté, *Fadjr El Islam* attira un large public à la salle *Médina* en novembre 1955, et joua un rôle de catalyseur en initiant de nombreux spectateurs à l'univers du cinéma⁴². Enfin, *Sayed Ahmed Badaoui*, qui relatait la vie du prophète de l'islam, fut projeté simultanément dans toutes les salles de la SECMA destinées à une clientèle africaine lors de la fête de la Tabaski en juillet 1953.

Si une partie des films arabes diffusés à Dakar dans les années 1950 relevait de la simple comédie musicale, une majorité d'entre eux possédaient une vocation apologétique manifeste de l'islam. Au-delà du simple divertissement, ces œuvres jouaient un rôle social et religieux majeur, agissant comme des vecteurs de cohésion et de célébration pour les communautés musulmanes locales. Un tel prosélytisme en faveur de l'islam ne manqua pas de faire réagir l'autorité

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Paris-Dakar*, n° 5939, 30 juillet 1955, p. 2.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Paris-Dakar*, n° 6040, 29 novembre 1955, p. 2.



colonisatrice qui, suspicieuse, mit en place un dispositif de contrôle et de censure à l'encontre de ces films.

2.3 La réaction du gouvernement colonial : de la méfiance à la censure

Conformément à ses stratégies d'anticipation sur les crises sociales et politiques, l'État colonial mettait souvent en branle ses services de renseignements pour prendre le pouls des débats sociaux et désamorcer les velléités de contestation de son ordre. Alors, à la lumière des comportements spectatoriels que certains films, dont les productions arabes, suscitaient dans les salles de projection cinématographique, il resserra l'étau de la censure filmique en créant, le 21 juillet 1954, par arrêté du gouverneur général, la Commission Fédérale de Contrôle et de Censure des films (C.F.C.C)⁴³. Avec cette structure qui marquait la surveillance de haute police sous laquelle était placé le loisir cinématographique, l'administration coloniale venait de dresser un nouvel obstacle de taille sur le long chemin qui menait à l'autorisation des films sur les écrans de Dakar. Car, en plus des sésames délivrés par les ministères de l'information et de la France d'outre-mer, un film devait aussi décrocher, après avis conforme de cette Commission fédérale, le visa du gouverneur général pour être programmé en Afrique Occidentale Française (AOF). En plus, la Commission fédérale avait qualité de proposer au chef de la Fédération soit le visa, soit des coupures, soit l'interdiction pure et simple des films soumis à son examen.

⁴³ ANS, 21 G 193, ch. 3, texte instituant la Commission fédérale de Contrôle et de Censure cinématographique en AOF, 21 juillet 1954.

S'appuyant sur ce dispositif de filtrage et de censure des films, la puissance colonisatrice pouvait alors mettre en œuvre diverses stratégies pour interdire d'écran toute œuvre cinématographique ou toute séquence perçue comme en déphasage avec son idéologie. Déjà, avant l'arrivée massive des œuvres filmiques arabes sur les écrans de Dakar, elle s'attela à endiguer le flot des films dits « étrangers »⁴⁴ - souvent considérés comme potentiellement vecteurs d'une influence néfaste à l'ordre colonial - en AOF, à travers une stratégie de censure assez subtile. En effet, le gouverneur général imposa à tous les exploitants de salle de présenter des programmes composés au moins pendant quatre semaines par trimestre de films français entièrement réalisés dans la « métropole »⁴⁵. Mettre l'AOF à l'abri de films porteurs d'influences « étrangères », notamment dans le contexte du déclenchement de la Guerre Froide où le cinéma était fortement investi par les différentes idéologies, était la principale motivation de cette mesure valable du 31 août 1946 au 30 juin 1948⁴⁶. Néanmoins, les autorités tentaient de la justifier officiellement par la nécessité d'une protection de l'industrie cinématographique française d'autant plus que celle-ci était mal en point au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁴⁷.

Cette forme d'interdiction des films « étrangers » - maquillée en contingentement des films non français - s'était poursuivie durant les années 1950, à travers la décision du

⁴⁴ Dans les années 1950, les films non français étaient considérés comme étrangers, et les films arabes, qui n'étaient pas encore doublés en langue française, y occupaient une place significative.

⁴⁵ *Journal officiel de l'AOF*, n° 2253, 26 octobre 1946, p. 1308.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Le Film français*, n° 154, 21 novembre 1947, p. 7.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

ministère de la France d'outre-mer de fixer à 138 (pour la période allant du 1er juillet 1952 au 30 juin 1953) le nombre de films « étrangers » de long métrage pouvant recevoir, en vue de la projection dans l'Union Française, l'autorisation de distribution en version doublée de langue française⁴⁸. Cette décision était motivée, selon le ministre, par le souci de restreindre les dépenses en devises étrangères (résultant de l'exploitation de films étrangers en France) pour assainir la situation de la balance des paiements français. Ensuite, en octobre 1954, un nouvel arrêté du gouverneur général imposait aux exploitants cinématographiques de représenter dans toutes les salles de l'AOF des programmes comprenant au moins pendant 35 jours par trimestre un film français de long métrage⁴⁹. Cette nouvelle disposition devait permettre, selon les pouvoirs publics coloniaux, de « limiter sensiblement les projections en AOF de films étrangers et particulièrement de films égyptiens »⁵⁰. On peut donc en déduire que dans les années 1950, les mesures de contingentement visaient systématiquement les productions arabes. En effet, la nouvelle disposition ciblait plus spécifiquement ces films – produits en majorité par l'Égypte – dont la particularité était, selon le régime impérial, de « véhiculer des modes de vie et de pensée qui ne sont en rien conformes à l'esprit français, et dont il faut alors préserver les colonisés »⁵¹.

⁴⁸ *Journal officiel de l'AOF*, n° 2620, 25 octobre 1952, p. 1343.

⁴⁹ *Journal officiel de l'AOF*, n° 2734, 16 octobre 1954, p. 2072.

⁵⁰ ANS, 21 G 192, ch. 2, Correspondance confidentielle du gouverneur général aux gouverneurs des territoires de l'AOF, 16 octobre 1954.

⁵¹ *Ibidem*

Cette croisade contre les films arabes en général et égyptiens en particulier, fardée en quota accordé aux films français, tenait certes à leur contenu souvent apologétique de l'islam, mais aussi au contexte. Celui-ci était marqué, d'une part, par le déclenchement en 1954 de la guerre d'Algérie - qui donnait, selon le régime impérial, un aspect plus sensible à ces films du fait de l'emploi de la langue arabe - et, d'autre part, par l'arrivée au pouvoir en 1952 en Égypte du nationaliste arabe Gamal Abdel Nasser dont la propagande utilisait ces films comme vitrine.

Si les autorités coloniales paraient la censure des films « étrangers » et surtout arabes du manteau du système des quotas, c'était parce qu'elles ne pouvaient recourir aux interdictions pures et simples qui pouvaient affaiblir le commerce cinématographique en AOF et exposer la France à des représailles (sur le plan diplomatique ou commercial) de la part des pays producteurs de ces films, notamment l'Égypte, le Liban, la Syrie et, dans une moindre mesure, la Turquie (Thoraval, 1997, p. 26)

Seulement, ce subterfuge ne parvenait pas à mettre un réel frein, par voie administrative, à la diffusion grandissante des films en langue arabe dans les territoires de l'AOF. Le contrôle fédéral fit alors, en novembre 1956, une trouvaille qui consistait à exiger la traduction conforme mot pour mot des dialogues de ces films sous le prétexte qu'elle devait exercer son office sur les paroles arabes⁵². Alors, les circuits qui n'accompagnaient pas leur demande d'autorisation de projection de productions arabes d'une traduction se voyaient opposer une fin de non-recevoir. L'obstacle de la traduction était si tenace pour les circuits

⁵² ANS, 21 G 192, ch. 4, Notes des Services de renseignements à propos des films arabes, 23 mai 1957.



qu'aucune œuvre filmique arabe n'avait été présentée à la Commission fédérale de Censure entre le 24 novembre 1956 et le 23 mai 1957⁵³.

Cependant, lorsqu'ils réussirent, à partir de juillet 1957, à contourner cet obstacle en obtenant les traductions des dialogues auprès des distributeurs du cinéma arabe installés à Paris, la censure se résolut à agir à visage découvert en interdisant systématiquement quelques films égyptiens qui revêtaient, selon elle, un caractère plus sensible du fait de la crise du canal de Suez opposant en 1956 l'Égypte aux puissances occidentales. Alors, la restriction, par des interdictions, de la projection de ces productions prit de l'ampleur. En septembre 1957 par exemple, six films égyptiens sont interdits de projection en AOF par la Commission fédérale de Censure sans aucun motif⁵⁴. Trois mois plus tard, 24 films arabes (dont 17 égyptiens) subirent le même sort⁵⁵. Cet acharnement de la puissance d'occupation contre le septième art arabe n'épargnait même pas les films musicaux ou des mélodrames parfois sans aucune teneur politique, religieuse ou raciale. Néanmoins, la volonté du pouvoir égyptien d'utiliser le cinéma pour s'assurer une visibilité dans le concert des nations, sa passion nationaliste, le lyrisme arabe et parfois la glorification de la guerre sainte se conjuguèrent pour faire de quelques films égyptiens des cibles inévitables de la censure

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Il s'agit des films suivants : *Charaf El Bent, Zalamouni El Habayed, Akuwa men El Hob , El Less al Cherif, El Dounia Lamma Tedhak , El Nass Makamat.* ANS, 21 G 192, Note de la Commission fédérale de censure cinématographique, 26 novembre 1957

⁵⁵ *Ibidem.*

fédérale. *Aube de l'Islam* par exemple, fut prohibé en avril 1958 à cause de son « apologie de la guerre sainte et de sa présentation par un officiel Égyptien »⁵⁶.

L'administration coloniale manifestait une réticence marquée à l'égard des productions filmiques arabes. Celles-ci, qui étaient dans son collimateur, étaient bâillonnées à cause de leur contenu. Ce dernier était perçu comme un vecteur de l'influence arabe et un ferment islamisant, potentiellement subversif pour l'ordre colonial.

Toutefois, le paysage cinématographique dakarois n'était pas l'apanage des films arabes souvent associés à la religion musulmane. L'Église catholique cherchait aussi à s'y affirmer pour la diffusion de sa propre doctrine et de ses valeurs.

3. L'Église catholique et le cinéma

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'Église catholique de Dakar cherchait à marquer son influence dans des domaines à fort enjeu sociétal, économique et politique, tels que le cinéma. Il était impératif pour elle d'affirmer sa présence sur ce terrain, devenu un lieu de confrontation idéologique par le biais de productions filmiques. Dans cette optique, elle favorisa la création, dans les années 1950, d'une association (le Comité Catholique du Cinéma) qui servait à la fois de caisse de résonance pour ses positions et ses directives en matière cinématographique, et de plateforme pour une critique confessionnelle des films.

⁵⁶ ANS, 21 G 199, ch. 2, Procès-verbal de la Commission fédérale de contrôle et de censure cinématographiques, 24 avril 1958.



3.1 Le Comité Catholique du Cinéma (C.C.C) : l'émergence d'une critique filmique confessionnelle

Devenu un objet d'une consommation de masse au lendemain du dernier conflit mondial, le cinéma était alors fortement investi par différentes idéologies qui y faisaient passer par contrebande leurs messages et stéréotypes. Consciente de son efficacité en tant qu'outil de communication de masse, l'Église catholique cherchait également à y affirmer son emprise afin de diffuser ses enseignements qui pourraient alors servir de filet de protection pour ses fidèles contre les influences filmiques qu'elle jugeait néfaste. En effet, à la suite d'une invite du Souverain pontife en 1954⁵⁷, l'Épiscopat créa, la même année, la Centrale Catholique du Cinéma (C.C.C) pour établir et diffuser les recommandations de l'Église aux catholiques en matière de spectacles cinématographiques. En mai 1954, cette invite eut également un écho favorable au Sénégal où l'ensemble des associations et groupements catholiques décidèrent de créer le Comité Catholique du Cinéma (C.C.C)⁵⁸ qui lança, dès janvier 1955, un bulletin d'information et d'éducation cinématographiques, *Sur les Ecrans d'AOF*. Cet organe, qui se voulait le porte-voix de l'Église catholique de Dakar dans le domaine du loisir cinématographique, exerçait son influence par une

⁵⁷ Dans un discours prononcé le 24 mars à Rome, le Pape invitait clairement et fortement les catholiques « à préserver avec vigilance le cinéma de possibles déviations morales et intellectuelles, et des autres désordres qui peuvent s'ensuivre » (Ayffre, 1960, p. 133).

⁵⁸ ANS, 21 G 193, ch. 3, Demande d'autorisation de création du Comité Catholique du Cinéma adressée au gouverneur général, 12 février 1954.

classification morale des films. Il utilisait un système de codification précis⁵⁹ :

- 3 pour les films visibles par tous ;
- 3B pour les films visibles par tous malgré certains éléments moins indiqués pour les enfants ;
- 4 pour les films pour adultes ;
- 4A pour les films pour adultes avec réserves ;
- 4B pour les films déconseillés ;
- 5 pour les films qu'il faut s'abstenir d'aller voir par discipline chrétienne⁶⁰.

Cette classification s'accompagnait de consignes de boycott de certains films jugés moralement incorrects et d'appels à une large diffusion de ceux destinés au prosélytisme chrétien, voire à la propagande colonialiste. Bien que les sources ne documentent pas l'étendue du respect de ces consignes, il est raisonnable de supposer qu'elles pouvaient avoir un impact négatif sur le succès commercial des films visés. À la lumière des films voués aux gémonies par l'Église catholique, une interrogation sur ses liens avec la censure coloniale s'impose.

3.2 L'Église catholique et la censure coloniale, une convergence d'intérêts ?

Dès le début des années 1950, l'Église catholique de Dakar, dans le but de prémunir ses fidèles contre les influences qu'elle jugeait pernicieuses du cinéma, appelait à un durcissement de la censure filmique en AOF. Le journal *Afrique Nouvelle* par exemple, un de ses organes de presse officieux, déplorait l'inefficacité des commissions locales (mises en place au niveau des différents territoires de

⁵⁹ *Sur les Ecrans d'AOF*, n° 7, novembre 1955, p. 2.

⁶⁰ *Ibidem*.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

l'AOF)⁶¹. Et comme si sa plainte avait trouvé un écho favorable auprès de la hiérarchie de l'Église catholique, les Évêques du Sénégal, de la Haute Volta, du Soudan et du Niger embouchèrent, en mars 1954, la même trompette en fustigeant « l'intolérable carence des censures locales » à laquelle il faut, selon eux, remédier par la mise en place, à l'échelon fédéral, d'une commission qui contrôle efficacement tous les films afin de « proscrire sans indulgence ceux nuisibles à la moralité du pays ».⁶²

Les pouvoirs publics coloniaux ne pouvaient rester insensibles à ces récriminations d'autant plus qu'elles étaient portées par un de ses piliers essentiels, l'Église catholique. Ils mirent alors en place en 1954 une censure fédérale⁶³ devenue plus implacable contre tout film jugé « contraire aux intérêts coloniaux ». Et comme si elle se sentait redevable à l'Église d'avoir contribué à son avènement, cette censure s'en prenait aux œuvres cinématographiques supposées montrer le Christianisme sous un jour défavorable. *Le chasseur de chez Maxim*, qui comporte un passage montrant un Évêque ivre et titubant, était par exemple considéré comme un film amoral

⁶¹ Dans une de ses éditions, *Afrique Nouvelle* s'en prenait violemment aux censures locales qui avaient, selon lui, « transformé l'AOF en un trou d'ordures dans lequel on peut jeter n'importe quel film rapiécé, idiot, scabreux, pourvu qu'il rapporte de l'argent aux marchands d'images mouvantes ». *Afrique Nouvelle*, n° 159, 13-19 août 1950, p. 3.

⁶² ANS, 21 G 193, ch. 3, Correspondance des Évêques du Sénégal, de la Haute Volta, du Soudan et du Niger au gouverneur général de l'AOF, 19 mars 1954.

⁶³ Voir p. 11.

et fut alors interdit en 1954⁶⁴. *Le Rouge et le Noir*, une satire du clergé du XIXe siècle, connut le même sort en 1955⁶⁵.

Ces films n'étaient d'ailleurs pas dans les bonnes grâces du Comité Catholique du Cinéma qui leur avait tous attribué, par le biais de son code de classification morale des œuvres cinématographiques, la note 5. Il recommandait alors de « s'abstenir de les voir par discipline chrétienne ». C'est donc dire que les censures publique et privée, incarnée par le régime colonial et l'Église catholique, convergeaient dans leurs critères d'appréciation des films. Ces deux entités étaient souvent en parfaite intelligence pour promouvoir ce qu'elles considéraient comme des valeurs morales et sociales. Cette alliance de fait s'explique par une convergence d'intérêts : l'entreprise coloniale cherchait à maintenir l'ordre et la stabilité, tandis que l'action évangélisatrice visait à diffuser ses enseignements. Bien qu'inspirées par des motifs différents, ces deux dynamiques se rejoignaient dans leur volonté de contrôler l'espace cinématographique et de contrer les influences qu'elles jugeaient subversives. D'ailleurs, le siège réservé aux associations culturelles (au sein de la Commission Fédérale de Contrôle Cinématographique) était alloué, sur décision unilatérale du gouverneur général, à Nicolas N'Diaye, un proche de l'Église catholique, par ailleurs directeur gérant du Comité Catholique du cinéma⁶⁶.

⁶⁴ ANS, 21 G 195, ch. 1, Procès-verbal de la Commission fédérale de Contrôle cinématographique, 13 octobre 1954.

⁶⁵ ANS, 21 G 190, ch. 7, Correspondance de la Direction des Affaires politiques, administratives et sociales à tous les gouverneurs de territoires, 01 mars 1955.

⁶⁶ ANS, 21 G 190, ch. 4, Correspondance du président de la Commission fédérale de Contrôle et de Censure cinématographiques au directeur du Comité Catholique du Cinéma, 27 juillet 1954.



Cette convergence d'intérêts se manifestait également par l'instrumentalisation propagandiste du cinéma par le pouvoir colonial. La propagande coloniale investissait les films sur l'Afrique, comme le film français *Le Missionnaire* qui véhiculait un message manifeste en faveur de l'idéologie justificatrice de la colonisation⁶⁷. Il avait ainsi bénéficié d'un appui publicitaire considérable de la part des instances dirigeantes de l'empire par l'entremise de l'association Comité Catholique du Cinéma. Un autre film sur l'Afrique, *La plus belle des vies*, était aussi enrôlé par la propagande coloniale. Projeté avec un grand tapage publicitaire dans presque toutes les salles de la COMACICO en 1957, ce film - reflet de la perception que les milieux colonialistes se faisaient de l'Afrique - était présenté par la presse de la France « métropolitaine » comme l'un des meilleurs films sur l'Afrique. Pourtant, sa teneur idéologique est sans ambages⁶⁸.

Dans le contexte des années 1950, marqué par l'accélération du processus de décolonisation, ces films sur l'Afrique s'évertuaient à valoriser le système colonial présenté comme source de « la plus belle des vies » pour les populations africaines. À ce titre, nous pouvons les considérer comme des films de propagande, à l'instar des films biographiques et ceux témoins de la résistance d'autant plus qu'ils contenaient des éléments de propagande

⁶⁷ Ce film met en scène un jeune missionnaire Européen qui débarque en Afrique pour « apporter la bonne Religion et la Civilisation ». *Sur les Ecrans d'AOF*, n° 07, novembre 1955, p. 3.

⁶⁸ Ce film met en scène un village guinéen dont les habitants, chantant et dansant, sont tout heureux avec l'arrivée du Messie sauveur, le colon. *Paris-Dakar*, n° 6579, 06 septembre 1957, p. 2

intentionnelle en faveur de l'idéologie colonialiste. Seulement, leur statut de film de propagande peut être nuancé, car ils avaient aussi un souci de rentabilité financière que l'État colonial prenait d'ailleurs en charge à travers les franchises douanières qui compensaient les tarifs préférentiels qu'on leur appliquait.

En somme, alors que le régime impérial cherchait à consolider son autorité et à maintenir l'ordre, l'Église catholique s'efforçait de protéger la moralité de ses fidèles. Ces objectifs, bien que distincts, se rejoignaient souvent dans une volonté commune de contrôler les messages véhiculés par les films. En partageant leurs critères de censure et en promouvant des œuvres jugées vertueuses, ces deux institutions avaient créé une alliance de fait, transformant le cinéma en un outil de régulation sociale et idéologique.

Conclusion

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le cinéma à Dakar était donc devenu une pratique de loisir de masse, mais surtout un champ d'affrontement idéologique, économique, social et culturel majeur. Trois acteurs principaux – l'État colonial, la religion musulmane et l'Église catholique – avaient investi ce médium pour promouvoir leurs valeurs respectives. Cette confrontation généra des dynamiques de convergence ou de conflit, et contribua alors à façonner l'écosystème cinématographique de l'après-guerre. La puissance colonisatrice, par exemple, manifestait une méfiance marquée à l'égard des films arabes. Qu'elles soient à vocation apologétique ou perçues comme des vecteurs de propagande pour des régimes



révolutionnaires, ces œuvres étaient considérées comme une menace potentielle pour l'ordre établi. Par pur réflexe paranoïaque, cette puissance n'hésitait pas à condamner, sous le prétexte de leur origine, même les simples mélodrames ou comédies musicales, pourtant dénués de toute allusion politique.

Parallèlement, une alliance de fait s'était établie entre l'État colonial et l'Église catholique. Cette dernière, cherchant à prémunir ses fidèles contre les influences qu'elle jugeait néfastes, mit en place des stratégies d'éducation cinématographique et de critique confessionnelle des films. Seulement, celles -ci furent récupérées par le régime colonisateur. Ce qui donnait à l'Église catholique de Dakar les allures de cinquième colonne de la puissance coloniale dans le domaine de la censure, et révélait la complexité des alliances et des enjeux de pouvoir à cette époque.

En définitive, cette étude offre un éclairage nouveau sur les interconnexions entre culture, spiritualité et pouvoir. Elle démontre que le cinéma n'était pas un simple divertissement, mais un champ de forces idéologiques où les acteurs majeurs cherchaient à consolider leur influence. L'État colonial par exemple, enfouissait la dimension artistique du cinéma pour faire de ce dernier une sentinelle de son ordre, un instrument de diffusion de son idéologie. En outre, en faisant du cinéma un champ de bataille idéologique, la confrontation et la convergence entre l'administration coloniale et les communautés religieuses reléguèrent au second plan les intérêts des consommateurs et des professionnels de la filière. Une future étude pourrait utilement interroger la posture de ces acteurs face aux

dynamiques de pouvoir, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur l'histoire du cinéma en contexte colonial.

Sources et références bibliographiques

1. Sources

1.1. Sources d'archives

Archive Nationale du Sénégal (ANS), 21 G 190, ch. 1, Correspondances entre la Direction des Affaires politiques et les circuits cinématographiques, 19 mars 1953.

ANS, 21 G 190, ch. 4, Correspondance du président de la Commission fédérale de Contrôle et de Censure cinématographiques au directeur du Comité Catholique du Cinéma, 27 juillet 1954.

ANS, 21 G 190, ch. 4, Correspondance d'Albert Bourgi à la Commission fédérale de Contrôle cinématographique, 08 décembre 1954.

ANS, 21 G 190, ch. 7, Correspondance de la Direction des Affaires politiques, administratives et sociales à tous les gouverneurs de territoires, 01 mars 1955.

ANS, 21 G 190, chemise. 5, Note de la Direction des services de sécurité publique, 01 janvier 1956.

ANS, 21 G 191, ch. 2, Correspondance de la SECMA à la Commission de Contrôle cinématographique, 27 décembre 1954.

ANS, 21 G 192, ch. 2, Correspondance confidentielle du gouverneur général aux gouverneurs des territoires de l'AOF, 16 octobre 1954.

ANS, 21 G 192, ch. 4, Note de la Commission fédérale de contrôle cinématographique, 6 juillet 1957.



Soumission : 11/09/2025 Acceptation : 13/09/2025 Publication : 25/09/2025

ANS, 21 G 192, ch. 4, Notes des Services de renseignements à propos des films arabes, 23 mai 1957.

ANS, 21 G 192, ch. 4, Note de la Commission fédérale de censure cinématographique, 26 novembre 1957

ANS, 21 G 193, ch. 3, Correspondance des Évêques du Sénégal, de la Haute Volta, du Soudan et du Niger au gouverneur général de l'AOF, 19 mars 1954.

ANS, 21 G 193, ch. 3, Demande d'autorisation de création du Comité Catholique du Cinéma adressée au gouverneur général, 12 février 1954.

ANS, 21 G 193, ch. 3, Texte instituant la Commission Fédérale de Contrôle et de Censure cinématographique en AOF, 21 juillet 1954.

ANS, 21 G 195, ch. 1, Procès-verbal de la Commission fédérale de Contrôle cinématographique, 13 octobre 1954.

ANS, 21 G 195, ch. 2, Films autorisés en 1953 et 1954.

ANS, 21 G 198, ch. 2, Dossiers personnels cinéastes, 1947-1953.

ANS, 21 G 199, ch. 2, Procès-verbal de la Commission fédérale de contrôle et de censure cinématographiques, 24 avril 1958.

1.2 Publications officielles

- *Journaux officiels de l'AOF* :
 - n° 1122, 20 mars 1926, p. 88.
 - n° 2253, 26 octobre 1946, p. 1308.
 - n° 2620, 25 octobre 1952, p. 1343.
 - n° 2734, 16 octobre 1954, p. 2072

1.3 Périodiques

- *Paris-Dakar*
 - n° 2989, 10 novembre 1945, p. 2.
 - n° 3590, 04 novembre 1947, p. 3.
 - n° 3637, 31 décembre 1947, p. 2
 - n° 4096, 05 juillet 1949, p. 3.
 - n°4100, 09 juillet 1949, p. 3.
 - n° 4129, 13 août 1949, p. 2.
 - n° 4180, 14 octobre 1949, p. 3.
 - n° 5311, 7 juillet 1953, p. 2.
 - n° 5312, 08 juillet 1953, p. 2.
 - n° 5347, 20 août 1953, p. 2.
 - n° 5457, 29 décembre 1953, p. 2.
 - n° 5939, 30 juillet 1955, p. 2.
 - n° 6040, 29 novembre 1955, p. 2.
 - n° 6063, 26 décembre 1955, p. 3.
 - n° 6523, 01 juillet 1957, p. 3.
 - n° 6579, 06 septembre 1957, p. 2
- *Guid'AOF*, Edition 1947, p. 23.
- *Sur les Ecrans d'AOF*, n° 7, novembre 1955, p. 2.
- *Le Film français*, n° 154, 21 novembre 1947, p. 7.
- *Afrique Nouvelle*, n° 159, 13-19 août 1950, p. 3.

1.3 Sources orales

Le principal informateur :

El Hadji Ousmane N'Doye est né le 01 janvier 1922 à Rufisque. Ancien comptable à la NOSOCO, il vivait à Rufisque au moment où je réalisais cet entretien le 22/06/2003 à Keury Kao (un quartier de Rufisque) à l'occasion de la préparation de ma thèse de troisième cycle.



2 Etudes scientifiques

- Ayffre, A. (1960). Cinéma, censures et valeurs chrétiennes. *Recherches et débats du Centre catholique des intellectuels français, nouvelle série*, Paris, pp. 127 -140.
- Copans, J. (1980). *Les marabouts de l'arachide : la confrérie mouride et les paysans du Sénégal*. Paris : Le Sycomore.
- Faye, C.F. (1990). *La vie quotidienne à Dakar, de 1945 à 1960. Approche d'une opinion publique*, Thèse de Doctorat en Histoire moderne et contemporaine, Université Paris VII.
- Haffner, P. (1978). *Essai sur les fondements du cinéma africain*. Abidjan Dakar : NEA.
- Lebel, J.P. (1971). *Cinéma et idéologie*. Paris : Éditions Sociales.
- O'Brien, R. C. (1972). *White society in Black Africa: The French of Senegal*. London: Faber&Faber.
- Seck, D. (2009). *Le loisir cinématographique à Dakar, 1926- 1974*, Thèse de doctorat 3^{ème} cycle en Histoire moderne et contemporaine, Université Cheikh Anta Diop de Dakar.
- Thoroval, Y. (1997). *Regards sur le cinéma égyptien*. Paris : l'Harmattan.