Entre infantilisation et répression coloniale

Censure cinématographique en AOF, « grands enfants » et protection de la jeunesse

Between Infantilisation and Colonial Repression. Movie Censorship in FWA. Youth Policy and the Image of Colonised Africans as “Big Kids”

Odile Goerg

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/etudesafriaines/16988>
DOI : 10.4000/etudesafriaines.16988
ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2012
Pagination : 165-198
ISBN : 978-2-7132-2348-8
ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Odile Goerg, « Entre infantilisation et répression coloniale », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 205 | 2012, mis en ligne le 03 avril 2014, consulté le 03 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/16988> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.16988>

Entre infantilisation et répression coloniale

Censure cinématographique en AOF, « grands enfants » et protection de la jeunesse*

En mars 1948, Amadou Doucouré, sénateur du Soudan, siège au Conseil de la République à Paris. Il se plaint de « l'influence néfaste sur les jeunes Africains de la projection dans les territoires d'Outre-Mer, en particulier en AOF, de nombreux films d'aventure français ou étrangers ». Ne va-t-elle pas « déformer dangereusement la conscience et le caractère de ces enfants jusqu'à les pousser à s'affranchir prématurément de la tutelle de leurs parents »¹.

Stigmatisant l'impact des images sur les jeunes — en fait les garçons — et prônant la censure, il propose des pistes de réflexion fructueuses dans un double contexte tumultueux. La renégociation des relations entre colonisateurs et colonisés après la guerre va de pair avec l'essor du cinéma, lequel élargit considérablement son public, quantitativement et sociologiquement. À son corps défendant, Amadou Doucouré permet de dérouler plusieurs thématiques. D'une part, son discours exprime de manière métaphorique et prémonitoire le processus de l'indépendance qui s'accélère après 1945 (débats autour de la constitution de 1946, exacerbation de la contestation politique, essor du RDA). Le parallèle entre les films d'aventure — facteur d'émancipation de la tutelle des parents — et le cinéma — ferment de l'indépendance politique — est riche d'enseignement. Sur l'écran défilent en effet des images qui ouvrent les colonisés à d'autres horizons et véhiculent d'autres représentations de leurs « maîtres », représentations mises à mal par la défaite de 1940 et les bouleversements de l'après-guerre.

Par ailleurs, A. Doucouré, qui appelle à une surveillance accrue des images infligées à la jeunesse africaine, alimente un des courants développés par le discours colonial : l'incapacité des « sujets », même devenus citoyens

* Cet article s'insère dans le cadre d'une recherche en cours sur le cinéma comme loisir et pratique sociale, voir GOERG (2009a, 2009b). Je remercie André Rauch pour sa lecture attentive du manuscrit.

1. ANS 21G 193 (versement 174), extrait du *JO* des Débats parlementaires du 10 août 1948 (séance du 9 mars, questions au ministre de la FOM). A. Doucouré (1919-1971) fut conseiller de la République puis sénateur du Soudan à partir de 1947, en tant que membre du Parti progressiste soudanais, proche de la SFIO.

par la loi Lamine Gueye du 7 mai 1946, à exercer un jugement critique et donc la nécessité de les guider. Confronter la relation parents-enfants au rapport colonisateurs-colonisés s'impose d'autant plus qu'elle renvoie à un des fondements de l'idéologie coloniale : la posture paternaliste, voire ouvertement raciste, consistant à représenter les Africains comme de grands enfants². Dans cette optique, les autorités de tutelle se donnent pour mission de protéger les individus dont les capacités intellectuelles seraient différentes par essence ou conjoncturellement limitées, selon les thèses avancées.

La position du sénateur Doucouré ne résume toutefois pas la diversité des opinions. D'autres personnalités africaines s'insurgent contre les films diffusés, mais à partir de prémisses opposées, et développent donc des analyses fort différentes.

Ainsi, quelques années plus tard, en 1954, lors d'une conférence donnée au Cercle d'études culturelles de Rufisque, Abdoul Aziz Kane dénonce les films projetés : ils comprennent « un gros pourcentage de représentations de nature à conduire l'Africain vers le perversissement ». A. A. Kane rejoint en cela le sénateur sur l'impact négatif des films : « [...] les actes répréhensibles accomplis actuellement par les noirs africains se commettent seulement depuis que le cinéma et ses mauvais exemples sont à leur portée. » Il en tire cependant d'autres conclusions car il y voit une stratégie de la part des autorités coloniales : « De cette façon il [l'Africain] est maintenu stationnaire privé de tout facteur d'évolution vers la meilleure classe de la société humaine et même corrompu. » Alors que le cinéma peut être un facteur éducatif, « la France est la seule nation entre toutes les autres "écartant cette méthode dans l'interland [*sic*] de ses colonies d'Afrique, la formule française étant d'interdire sur les écrans d'Afrique les films capables de faciliter l'évolution du noir" ». Membre de la commission de censure cinématographique de Dakar, A. A. Kane critique son orientation et déplore « avoir souvent constaté, à ladite Commission, l'interdiction des films susceptibles d'aider les masses africaines dans leur évolution »³. Au nom de l'épanouissement personnel et du progrès, concepts novateurs, il conteste le droit des colonisateurs à restreindre la diversité des films.

Ces deux analyses diamétralement opposées renvoient au positionnement des locuteurs sur l'échiquier politique. Cependant, quelles que soient les analyses, le contrôle cinématographique est considéré comme primordial, qu'on le revendique pour interdire des spectacles criminogènes ou qu'on l'accuse

2. Cette posture, héritant de représentations anciennes, inonde toute la littérature coloniale ; voir par exemple Georges HARDY (1917). Je ne m'intéresse ici à celle-ci que lorsqu'un lien explicite est fait avec le cinéma.
3. « Le rôle du cinéma en Afrique », 17 janvier 1954, fiche des Renseignements Généraux (ANS 21G 193, commission de censure, 1947-1958) ; la formulation est celle de l'agent des RG mais certains passages mis entre guillemets renvoient sûrement aux paroles mêmes de l'orateur. Le rapport précise que la conférence n'était pas annoncée : le fait qu'elle soit connue des RG montre l'efficacité de la surveillance. Elle s'est déroulée devant cinquante personnes, durant 2 h 30, sans incident.

d'écarter des écrans des images au pouvoir éducatif. Les mécanismes de la censure sont fondés en effet sur les représentations des spectateurs et la perception de leurs capacités d'analyse critique, selon divers critères : formation, instruction, culture, âge, sexe mais aussi « race » ou statut. La censure suppose également la formulation d'objectifs, en termes moraux, sociologiques ou politiques. En situation coloniale, les acteurs principaux sont, certes, les autorités administratives, métropolitaines ou locales, mais de nouveaux agents s'expriment de plus en plus au sein de la société africaine : élus et partis politiques, associations de jeunes, responsables communautaires ou religieux, représentants des élites sans oublier les spectateurs eux-mêmes. Tous prennent position dans le cadre de la bataille qui fait rage autour du contrôle des esprits et du rôle de la culture (Genova 2006 : 51), présentée soit comme un puissant façonneur d'aliénation, soit comme vecteur de révolte selon une vision manichéenne que les analystes peinent à dépasser⁴.

Cet article ne prétend pas donner une vision exhaustive des mécanismes et motivations de la censure ; il prend comme fil rouge la métaphore du rapport parents-enfants et du devoir de protection que les premiers veulent assumer et imposer à la fois. C'est sous cet angle que la censure est appréhendée, dans le contexte de la colonisation tardive française en Afrique de l'Ouest⁵.

Un loisir en pleine mutation ?

Le cinéma : un loisir mineur dans l'Entre-deux-guerres

Même si le cinéma connaît un succès immédiat en Afrique — sa présence y est concomitante de son invention (Goerg 2009b : 254-255)⁶ —, il ne concerne dans les premières décennies du ^{xx}e siècle qu'un nombre limité

4. De plus, par une sorte d'*a priori* idéologique, la plupart des études situent d'emblée le « projet culturel » ou l'action de l'État en situation coloniale du côté de la répression et accordent à la censure une sorte de toute puissance, en dépit de développements diversifiés et complexes (CONVENTS 2006 ; GENOVA 2006 ; LARKIN 2008). Ceci revient paradoxalement à nier la force de réaction et d'organisation des acteurs locaux.
5. J'ai analysé ailleurs les mesures législatives et les critères adoptés, thèmes étonnamment peu abordés concernant l'Afrique de l'Ouest. Outre les témoignages écrits et les entretiens, peu diserts sur cette question, les sources émanent des autorités : listes de films censurés (sans argumentation le plus souvent), PV des commissions de contrôle et courriers divers. Le point de vue des colonisés sur les films transparait dans certaines prises de position ou dans les rapports de police qui évoquent les réactions du public. En les abordant ici, je me situe dans le renouvellement historiographique portant sur la colonisation tardive (COOPER 2002).
6. Amadou Hampaté Bâ (1900-1991) nous laisse le récit de la première projection à laquelle il assista en 1908 à Bandiagara, ainsi que des séances à Ouagadougou et Bamako dans les années 1930 : « Le dit du cinéma africain », *Catalogue des films ethnographiques sur l'Afrique noire*, UNESCO, 1967.

de spectateurs, Afrique du Nord et Afrique australe exceptées⁷. Plusieurs raisons expliquent aisément ce décalage chronologique avec ces régions, en particulier un développement urbain moindre et l'absence de concentration de main-d'œuvre.

En Afrique occidentale, les grandes villes offrent des lieux de projection, dans les hôtels et les cours de concession, dès les années 1920, tandis que le cinéma ambulant permet de toucher sporadiquement les villes moyennes et même quelques villages. Lors de la décennie suivante, une ou plusieurs salles s'ouvrent selon la taille et l'étendue de l'agglomération. Aller voir un film au Bataclan ou au Rialto à Dakar, au Rex dans la ville européenne ou au Vox de Treichville à Abidjan, au Soudan-Ciné à Bamako devient une habitude pour une frange de la population, en majorité masculine et salariée. Toutefois, l'impact du cinéma reste marginal car il ne concerne que des cercles limités, quantitativement, socialement et géographiquement.

Dans ce contexte, les colonisateurs ne voient pas les films comme des menaces à l'ordre établi, alors même qu'ils surveillent de près les sources d'informations et les modes d'expression des « sujets » (Thioub 2005). Conscients cependant du danger potentiel des images, les autorités métropolitaines réfléchissent à une politique du film⁸ et dotent les gouverneurs des moyens légaux de censure, pour compléter le pouvoir de police qui leur permet d'interdire une projection à tout moment.

Tandis que diverses colonies adoptent des lois de censure (Maurice et Océanie en 1912, Nouvelle-Calédonie en 1913, Madagascar en 1920, Gold Coast en 1925 ou encore Cameroun en 1929), il faut attendre 1934 pour que le ministre des Colonies Pierre Laval promulgue en AOF le décret du 8 mars « portant organisation du contrôle des films cinématographiques et des disques phonographiques »⁹. Il charge les lieutenants-gouverneurs d'accorder un visa local, en s'appuyant sur une commission de contrôle. Celle-ci doit « examiner les livrets ou scénarios, les affiches, programmes, et s'il y a lieu, les films eux-mêmes », afin de formuler un avis, soit immédiatement au vue du livret, soit au bout de trois jours si le film est projeté ; la commission doit préciser sommairement dans son procès-verbal les passages qu'elle a censurés. Dans les faits cependant, l'application reste sporadique. Si les commissions peuvent interdire des films ou ordonner des coupures, les moyens techniques font défaut. Longtemps l'absence d'appareils de projection fut un obstacle de taille pour le travail des censeurs putatifs confrontés

-
7. Pour l'Afrique australe voir notamment BURNS (2002a) et BICKFORD-SMITH & MENDELSON (2007).
 8. La circulaire du 16 mars 1932, « Adoption d'une *politique du film* aux colonies et dans les territoires sous mandat », en est la première expression. CAOM, 1 Aff. pol. 859, Chappedelaine, ministre des Colonies à MM. les Gouverneurs généraux, Gouverneurs des Colonies et Commissaires de la République dans les territoires sous mandat.
 9. ANS 21G 193, d. 3. Ce décret gère aussi le contrôle des prises de vues et enregistrements sonores.

à la rotation rapide des films en circulation. On ne peut en effet éditer les films sur place, comme le précise le gouverneur du Togo¹⁰. Vu le nombre restreint de spectateurs, les films ne restent à l'écran que deux ou trois jours d'affilée, ce qui complique la tâche des commissions. De fait, peu nombreuses sont les commissions mises en place. Au Sénégal, porte d'entrée principale des films, tout comme au Mali, un organisme conseille le gouverneur. Il ne faut cependant pas négliger la censure opérée en amont, avant même l'arrivée en Afrique, par des distributeurs inquiets de voir leurs films refusés sur place. La programmation intègre donc déjà les critères de censure sensibles dans le contexte colonial.

Le bilan des salles au sortir de la Seconde Guerre mondiale confirme la place modeste du spectacle cinématographique à la fois en chiffres et dans le cadre de la politique coloniale. Les enquêtes lancées après le conflit suscitent peu d'enthousiasme, symptôme du manque d'intérêt des administrateurs face à un loisir mineur. L'une d'elles, menée en 1948 par le Gouvernement général pour faire le point sur la « réglementation et exploitation des spectacles publics », affirme qu'« il n'existe aucun cinéma sur le Territoire de la Mauritanie ». Elle révèle aussi « l'inexistence de véritables salles de spectacles en Haute-Volta, cette désignation ne pouvant que difficilement s'appliquer aux cinémas en plein air de Bobo-Dioulasso ». Ces réponses renvoient bien sûr à la perception qu'ont les administrateurs du cinéma, à savoir une salle fermée avec ses rites (ouvreurs, rideau rouge), et non un espace extérieur, éventuellement couvert partiellement. Il en va de même au Niger : « Les projections cinématographiques qui constituent les principaux spectacles se déroulant en plein air, les risques de sinistre sont extrêmement réduits »¹¹. La peur des incendies est alors la préoccupation principale, mais le fait que plusieurs colonies soient dépourvues de réglementation de sécurité confirme que le cinéma n'est pas encore une priorité pour les autorités. Sans surprise, les salles se trouvent surtout dans les chefs-lieux du littoral, notamment à Dakar.

Loisir en expansion et enjeu politique

Le caractère marginal du cinéma dans les loisirs disparaît dans la foulée de la guerre, pour des raisons qui dépassent largement le 7^e art : celui-ci devient un enjeu majeur, pour les autorités coloniales comme pour divers acteurs locaux.

10. CAOM, 1 Aff. pol. 859, rapport du gouverneur R. de Guise du 11/7/1932, en réponse à l'enquête de 1932 sur l'« Adoption d'une *politique du film* aux colonies et dans les territoires sous mandat », *op. cit.*

11. ANS 21G 189, réponses à la circulaire du Haut-Commissaire du 10 mars 1948. Voir aussi l'enquête du Centre national de la Cinématographie menée lors de sa création en 1946-1947 ou le questionnaire de l'Unesco en 1948.

De manière générale, les colonies s'ouvrent aux influences extérieures sous le poids de la pression internationale, de la circulation des gens et des informations et des revendications politiques des colonisés. Le rôle des images s'impose dans cette ébullition et dans la prise de conscience qu'elle entraîne. De loisir apprécié certes mais touchant un public limité, le cinéma devient un loisir de masse, en tout cas en ville. Le nombre de salles et de spectateurs connaît une croissance fulgurante dans les années 1950 en Afrique. Pour tout le continent, les salles passent de 755 en 1930 à 1 683 en 1951 et 2 168 en 1960. Elles se concentrent toutefois au Nord (827 en 1950 et 993 en 1960) et au Sud (respectivement 475 et 550 en Union Sud-Africaine). Partie d'un niveau plus bas, l'Afrique « noire » connaît une augmentation proportionnellement plus forte, passant de 401 salles en 1950 à 615 en 1960 (Sadoul 1972)¹². Rapportée à la population totale, la diffusion du cinéma reste dérisoire. Selon le cinéaste Paulin Vieyra (1958 : 96) : « La fréquentation des salles en Afrique est environ de 10 millions par an ; c'est-à-dire qu'un Africain va au cinéma tous les deux ans, alors qu'un Français y va dix fois par an en moyenne. » Jean Rouch l'exprime de manière encore plus abrupte au début des années 1960 : « Les Européens vont en moyenne statistique 30 ou 40 fois par an au cinéma ; les Indiens et les populations du Moyen-Orient et de l'Afrique du Nord, une fois par an, les noirs, une fois tous les 30 ou 40 ans, et dans certains pays africains une fois tous les siècles » (Rouch 1962). La majorité des Africains n'ont donc pas accès à ce loisir, d'autant que la répartition des salles est très inégale : les « pays d'Afrique noire d'expression française » compteraient 220 salles dont 160 équipées en 35 mm, concentrées au Sénégal (55) et en Côte-d'Ivoire (30) qui totalisent plus de la moitié des salles.

Ce constat ne contredit pas l'essor réel que des facteurs combinés expliquent : accélération de la croissance urbaine, équipement électrique des agglomérations, dynamisme d'investisseurs privés, revendications des publics potentiels... On constate alors une double évolution. D'une part, le cinéma ne touche plus seulement les chefs-lieux ou les grandes villes, mais atteint les villes moyennes dès qu'elles disposent d'alimentation en électricité¹³. Par ailleurs, les salles se multiplient dans les grandes villes déjà dotées, parsèment les centres-villes et gagnent les faubourgs, suivant en cela l'expansion spatiale.

L'accès aux images devient une des revendications de la population urbaine, notamment des jeunes générations. Le cinéma figure parmi les éléments de la citoyenneté, marque de la modernité à laquelle la population aspire : « Une ville n'était une vraie ville que si elle avait sa salle de cinéma »

12. Il s'agit d'un ordre de grandeur. Les chiffres peuvent varier selon qu'on comptabilise les salles commerciales dotées d'appareil de 35 mm, critère le plus fréquent, ou qu'on intègre d'autres lieux de projection moins bien équipés.

13. À Djourbel, l'électricité est fournie par les huileries, ce qui freine l'extension de ce loisir (Amady Ly Dieng, né en 1932, Dakar 7 mai 2005).

(Monenembo 1998). Dans ce nouveau contexte, la nécessité de surveiller les écrans s'impose, d'autant que les cinémas deviennent des lieux de contestation, des lieux où un dialogue indirect est mené avec le colonisateur. Quelles images diffuser dans cette période mouvementée ? Quelles logiques de tri des films ? Peut-on discerner une politique de censure spécifique aux colonies ? La censure est ici envisagée sous l'angle de la perception qu'ont les autorités coloniales des colonisés, comme ensemble générique infantilisé — les « grands enfants » ou comme catégorie d'âge —, la jeunesse.

L'implicite de la censure en situation coloniale : les Africains, de « grands enfants » ?

Confrontées à ce nouveau média, les autorités politiques mirent en place des modalités de contrôle spécifiques dans un net mimétisme avec les pratiques métropolitaines. En France, un visa obligatoire, instauré en 1919, était décerné par une commission de contrôle représentant les intérêts mêlés de l'État et des professionnels du cinéma¹⁴. Toutefois, les consignes de la censure ne sont précisées qu'en 1928 par le décret du 18 février : « La commission prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales » (art. 6)¹⁵. Cette formulation, bien vague, est littéralement reprise par le décret de 1934 pour l'AOF. On se contente de rajouter le terme « local » : selon son article 4, la commission prévue « prend en considération l'ensemble des intérêts nationaux et *locaux* en jeu, et spécialement l'intérêt de la conservation des mœurs et traditions nationales et *locales* »¹⁶.

Partout, les notions de moralité et d'ordre public sont au cœur du contrôle des images (Léglise 1969 : 244-246). De manière attendue, aucun critère officiel n'explique le rapport colonial. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher les mécanismes qui lui sont propres. Les images avaient déjà fait l'objet de mesures de censure au début du ^{xx}^e siècle : les autorités coloniales avaient conscience de leur pouvoir attractif tant les messages iconographiques avaient un impact fort, souvent relayés par un discours oral. Dans le contexte des tensions internationales, le Gouverneur général William Ponty mit en place un contrôle systématique. Il visait alors surtout les gravures religieuses, provenant de l'Empire ottoman ou du Maghreb. Des centaines d'images,

14. Paradoxalement, il s'agit de contrer le pouvoir de contrôle — arbitraire — des municipalités. Le visa permet d'unifier le marché du film en France en donnant des garanties de distribution nationale aux cinéastes et producteurs, pratiquant eux-mêmes déjà des formes d'autocensure (LÉGLISE 1969 : 63 *sq.*).

15. Le décret modifie la composition de la commission qui devient paritaire entre État et professionnels, et dépend désormais du ministère de l'Instruction publique et des Beaux Arts et non plus de l'Intérieur. Le décret du 7 mai 1936 exclut les professionnels.

16. Mes italiques.

propriétés de Levantins ou rapportées par des pèlerins, furent détruites car l'administration craignait leur influence sur « les mentalités frustes des indigènes » (Thioub 2005 : 82). Le même type de raisonnement, justifiant la censure par le faible niveau intellectuel, voire « culturel », des populations colonisées constitue le soubassement du contrôle des écrans et des images devenues animées.

Les soubassements idéologiques de la censure en situation coloniale

La censure constitue un instrument de contrôle social à l'usage des autorités. Censurer revient à s'arroger le droit de choisir pour autrui, à s'ériger en instance morale au nom d'un savoir supérieur ou d'un système de valeurs. Selon James Robertson (1993 : 150), il s'agit des « prerogatives of an elitist, educated, privileged, and trustworthy few who know best what is appropriate for the common, ill-educated, inarticulate, and untrustworthy many »¹⁷. Dès la naissance du cinéma, un vif débat porte sur le pouvoir des images animées, mais il prend une dimension singulière lorsque celles-ci étendent leur emprise sur des spectateurs considérés comme impressionnables ou immatures : en particulier les jeunes, mais aussi les populations défavorisées, les immigrants ou encore les femmes. Se développent alors des théories, enquêtes dans les prisons à l'appui, sur le lien direct entre les films et la délinquance, le déclin des valeurs traditionnelles ou la violence sexuelle. Afin de perpétuer le *statu quo*, il faut empêcher que ne circulent des idées potentiellement subversives auprès d'un public vulnérable, proie facile de la propagande. Cette analyse peut être aisément transposée dans le cadre colonial, le rapport de classe se doublant d'un rapport de domination culturelle et politique. Au contrôle social et au souci de l'ordre public s'ajoute une rhétorique des colonisateurs sur la masse des colonisés — concept générique — dont on met en doute les capacités intellectuelles et, précisément, l'aptitude à lire les images.

À partir de l'Afrique australe, des personnalités comme L. A. Notcutt (1937 : 90, 1948), G. Latham ou W. Sellers développent un discours sophistiqué sur le rapport des Africains à l'image qu'ils diffusent par le British Film Institute (BFI, créé en 1933). Il en va de même, au Congo belge, notamment dans le milieu missionnaire (Convents 2006 : 77 *sq.*). Le discours vise à démontrer que les Africains, peu aptes à l'abstraction, seraient démunis face au langage filmique ; il faut par conséquent leur proposer des modes

17. Les enfants servent parfois de prétexte pour contrôler d'autres catégories de la population (JANCOVICH & FAIRE 2003 : 41 ; PHELPS 1975). Ainsi, la commission de censure (British Board of Film Censors [BBFC] 1929) doit prendre en compte l'impact des images : « [...] on an average audience which includes a not inconsiderable proposition of people of immature judgment. »

narratifs simplifiés par le biais de films produits spécifiquement pour eux¹⁸. L'administration française n'accorda pas le même intérêt à ces questions dans l'Entre-deux-guerres. Rares sont alors les commentaires à propos du cinéma qui ne touche que peu de monde, notamment d'anciens scolarisés initiés au cinéma par l'école coloniale (Goerg 2009b : 266). Dans ces conditions, il est aisé de comprendre l'absence d'un discours propre au cinéma et à son public en Afrique. *A contrario*, l'essor du cinéma après la guerre, encouragé aussi bien par les entrepreneurs privés que par les pouvoirs publics, notamment dans les centres culturels, modifie la donne et entraîne des formulations qui se présentent comme de simples opinions. Il ne s'agit en effet ni des résultats d'investigations mobilisant les méthodes de la sociologie naissante ou de la psychologie, ni d'enquêtes détaillées sur les choix du public mais d'affirmations péremptoires, émaillant des rapports généraux, et non argumentées. Ces phrases exhument des stéréotypes éculés, reproduits par réflexe condescendant et paresse intellectuelle. Elles jouent sur plusieurs registres : la hiérarchie des cultures, les différences de mentalité (*sic*) ou encore les capacités intellectuelles. Ces paradigmes restent valides au fil des années, avec certaines nuances selon les lieux et les époques. Ils peuvent fonctionner à divers niveaux, en différenciant les colonisés entre eux, selon des critères de gradation intellectuelle, entre zones coloniales, entre peuples colonisés affublés de représentations schématiques ou selon d'autres catégories construites dans le rapport colonial, par exemple celle des « évolués » et « assimilés ».

Ainsi, certains raisonnements procèdent par comparaison implicite ou explicite au sein de l'Empire français, en conservant les hiérarchies antérieures entre l'Asie et l'Afrique, ou à l'échelle du continent africain. Ce réflexe est net de part et d'autre du Sahara, entre le Maghreb et l'Afrique dite noire, du fait de la proximité géographique et de la circulation effective des films. Un des deux circuits de distribution, la COMACICO (Compagnie marocaine cinématographique et commerciale), a son siège à Casablanca et son agence pour l'AOF à Dakar. Quelques exemples illustrent cette démarche. Auteur d'un mémoire de l'école coloniale (ENFOM, promotion 1945) sur *Le cinéma dans les territoires d'Outre-Mer*, Albert Lacolley évoque l'intérêt des courts-métrages adaptés à la faible capacité d'absorption du public : partant de l'observation des Nord-Africains, il en déduit une difficulté de compréhension encore plus grande des « Africains noirs ». Même raisonnement, une décennie plus tard. Alors que le préfet d'Oran plaide, au nom du distributeur, la cause du film *Ah les belles bacchantes* (Loubignac 1954) interdit en AOF en 1955 pour ses scènes osées de femmes dénudées, le Haut-Commissaire Cornut-Gentille lui répond :

18. Les Britanniques mirent sur pied des unités de production (*Colonial Film Unit*) dès les années 1930, concrétisant cette théorie, renforcée par l'idée que les films commerciaux auraient une mauvaise influence sur les colonisés (BURNS 2002a ; RAMIREZ & ROLOT 1985 ; SMYTH 1979, 1988). Une stratégie similaire fut développée tardivement dans les colonies françaises et porta surtout sur des films didactiques pour le service médical ou agricole.

« Cher ami. Je dois te dire que les choses ne peuvent pas être vues en Afrique Noire sous le même aspect qu'elles le sont dans les autres Territoires car la psychologie de l'Africain est différente et ce qui est bon ailleurs ne l'est pas toujours ici »¹⁹.

Des différences de nature essentialiste, ancrées dans les cultures et leurs fondements mentaux, généralisées à l'échelle d'un continent, justifient ainsi des mesures de censure particulières. Aucun argument ne parvint à convaincre les autorités de l'AOF d'autoriser ce film de boulevard quelque peu grivois : ni le fait qu'il ait été autorisé au Maghreb, dans les dominions les plus puritains (*sic*) et les colonies britanniques d'Asie, ni les propositions de coupures ou de modification de séquences. L'Afrique « noire » doit être préservée.

De manière plus générale, l'argument du développement intellectuel est avancé par l'administration. Le poncif des « populations trop peu évoluées »²⁰ est récurrent dans le discours colonial. Il s'applique aussi spécifiquement à la lecture des images. Ainsi le gouvernement général prône en 1951 la diffusion auprès de l'ensemble de la population de « films de propagande française adaptés à son niveau intellectuel »²¹. On trouve une formulation similaire dans une circulaire de 1954 : « Étant donné l'attraction de plus en plus grande qu'exerce le cinéma sur les masses et l'influence néfaste que certains films peuvent avoir sur des populations encore peu évoluées, particulièrement sur la jeunesse »²². Retardé par nature ou par défaut d'éducation, le public africain demande à être guidé. Cette analyse rejoint le discours révolutionnaire qui mettait en avant le registre paternaliste du « peuple enfant », peuple certes souverain car représentant la nation mais qui, assimilé à des enfants, doit être éduqué et guidé (Muller 2000). L'État doit intervenir. Le voilà qui infantilise et déresponsabilise à la fois. Dans la même veine, on convoque dans l'Empire la rhétorique des « grands enfants », peu aptes à décider par eux-mêmes. La naïveté supposée des populations africaines rendrait en fait plus dangereuses les scènes filmées qui seraient interprétées au premier degré. Ainsi, *Le Tigre de Malaisie* suscite le commentaire suivant du général de division Astier de Villates : « Si pour des esprits

19. ANS 21G 193, lettre à Pierre Lambert du 25/11/1955. Comme argument, le préfet avait joint la liste des modifications faites à la demande de la censure anglaise de Hong-Kong, indice intéressant de la circulation des informations entre les Empires. Faut-il voir dans cette censure l'efficacité de la pression des groupes religieux en AOF ?

20. En l'occurrence « pour démêler et comprendre les causes profondes de leurs propres mécomptes » (la crise économique) et résister « à la propagande venue du dehors qui, sous des formes multiples, s'efforce de semer le trouble dans l'esprit de nos populations indigènes », courrier du ministre des Colonies aux divers gouverneurs, 20 juillet 1933, CAOM, FM 1 Aff. pol. 859.

21. ANG 2G 13, lettre aux gouverneurs du 20/8/1951 (signée par le secrétaire général P. Chauvet).

22. ANG 2G 14, circulaire du 16 octobre 1954 du Haut-Commissaire de la République en AOF (signée A. Cousso) sur l'application de l'arrêté visant à assurer la diffusion des films français.

larges et avertis, ce film, de qualité médiocre, est sans danger, il n'en est pas de même pour les populations autochtones locales. » Ce film, narrant la révolte victorieuse contre un sultan blanc, fut accueilli avec enthousiasme par « Les indigènes de Bouaké [qui] ont nettement montré par leurs réactions au cours de la projection, combien ils appréciaient les scènes de massacre de soldats européens et ont été enthousiasmés par la victoire finale des révoltés »²³.

Et de préconiser l'interdiction de ce type de film. L'attitude des spectateurs prend tout son sens quand on sait que la répression venait de sévir contre le RDA dans le nord de la Côte-d'Ivoire et que des troupes étaient stationnées à Bouaké « pour maintenir l'ordre ».

S'agit-il alors du comportement d'un public naïf ou, au contraire, d'une adéquation entre les images à l'écran et les revendications politiques des colonisés ? Les autorités préférèrent s'illusionner en penchant pour la première interprétation ou, hypothèse plus probable, elles ne sont pas dupes mais continuent à s'inscrire dans le discours colonial consensuel, quoique dépassé, de l'incapacité des Africains à comprendre la subtilité des images comme forme de représentation.

Le recours au paradigme de l'enfance ou de la crédulité des peuples « primitifs » n'est pas propre à l'Afrique française. Les mêmes mécanismes sont à l'œuvre au Congo belge ou dans les colonies britanniques ou portugaises. Oliver Bell, membre fondateur du British Film Institute, affirme que « dans un but purement récréatif, l'indigène doit être traité comme nous traitons un enfant blanc de dix ans, *i.e.* qu'on doit lui montrer des films d'action de type western »²⁴.

Ces présupposés idéologiques, plus ou moins sophistiqués, constituent le soubassement de la censure coloniale et en légitiment le processus. Comme des enfants, les colonisés seraient incapables de déceler par eux-mêmes les aspects pernicioeux des images et de faire la différence entre représentation et réalité. La métaphore de la relation parentale, évoquée en introduction, cautionne les efforts pour soustraire les subordonnés aux influences nocives.

23. ANS 21G 193, courrier au Haut-Commissaire du 8/4/1950, noté SECRET. Il s'appuie sur un rapport du service de sécurité de l'armée de l'Air et préconise l'interdiction de ce type de film, surtout dans des villes où sont cantonnées des troupes envoyées « pour maintenir l'ordre », ce qui est le cas de Bouaké. L'œuvre d'Emilio Salgari (1862-1911), auteur des *Mystères de la jungle noire* et créateur du tigre Sandokan, a suscité diverses réalisations filmiques dès 1895 mais le premier grand film (*I misteri della jungla nera*) de G. P. CALLEGARI et R. MURPHY, ne fut tourné qu'en 1954. Il est donc difficile d'identifier celui auquel il est fait allusion ici.

24. Bell to Gale, 9 juin 1942, cité par BURNS (2002a : 32) : « For pure entertainment the native must be treated as we treat a ten-year-old white child, *i.e.* that he must be shown films of action of the Western type. » En Angola, l'accès aux salles de cinéma était interdit dans le même élan « aux moins de 16 ans et aux indigènes ».

Au nom du devoir de protection, il faut éliminer des écrans les images subversives ou dépravantes. En validant la théorie qui fait des enfants des êtres naturellement bons, que seules des influences extérieures détournent du droit chemin, on accuse des éléments exogènes de pervertir les Africains. On retrouve là l'opposition construite depuis les Lumières entre le « bon sauvage » de l'intérieur, l'Africain « authentique » et les populations côtières contaminées par une occidentalisation mal assimilée²⁵. Il s'agit là d'un ressort classique du rapport paternaliste de domination et de son obsession des apports extérieurs néfastes : l'interdiction devient un instrument d'éducation. Ceci va de pair avec la volonté d'imposition d'une certaine vision de ce que doit être l'Afrique, maintenue dans un passé figé et dont on ne valorise que certains aspects²⁶.

Un double contrôle pour les colonisés

Doit-on voir dans ce raisonnement paternaliste et dans la mission de protection, aggravés par une forte composante répressive dans le contexte des combats nationalistes, la justification de l'instauration d'un contrôle cinématographique supplémentaire pour les colonies ? Le cinéma, élément d'une politique culturelle renouvelée, est en effet au cœur de la lutte pour le contrôle des esprits. Peut-on faire un parallèle entre les mesures désormais prescrites en métropole pour les mineurs et celles qui sont imposées aux colonisés ? C'est l'hypothèse que je tente.

En Grande-Bretagne, deux catégories de censure sont instaurées dès le début des années 1920 : Universal (U) et Adultes (A) ; les enfants de moins de 16 ans ne peuvent assister aux films classés A qu'accompagnés « by a parent or *bona fide* adult guardian of such young person » (Phelps 1975 : 29-30)²⁷. En France, à cette date, aucune mesure ne concerne spécifiquement le jeune public, dans une société où l'autonomie des enfants est limitée : l'État se repose directement sur la responsabilité parentale (Léglise 1969 : 248). Dès 1917 pourtant, les instituteurs de la Seine protestent contre « les troubles fâcheux que suscite le cinéma sur l'esprit des enfants » et demandent :

« Que soient interdites les représentations de films ayant pour sujet les crimes, exécutions capitales, scènes de débauche et d'ivrognerie, cambriolage, romans policiers, et en général toutes scènes ayant un caractère immoral, scandaleux ou

25. Ces populations servirent souvent d'intermédiaires au XIX^e siècle et furent ensuite mises à l'écart : voir par exemple les Créoles/Krio de Sierra Leone qu'on oppose aux Africains du Protectorat (WYSE 1989 : 46-50).

26. Voir par exemple ce qui est transmis à l'École normale de Rufisque, par les discours ou l'exercice de « la case » (BARTHÉLÉMY 2004 : 476 *sq.*).

27. En Belgique, des mesures sont adoptées en 1916-1917 pour limiter l'accès des salles aux enfants tandis qu'en URSS, le seuil de « moins de 16 ans » date de 1928. En Angola, l'accès aux cinémas était interdit dans le même élan « aux moins de 16 ans et aux indigènes ».

licencieux ; Que soit interdite à tous les mineurs de moins de seize ans l'entrée des spectacles cinématographiques non qualifiés éducatifs ou récréatifs par l'autorité compétente »²⁸.

Dans les années 1930, ces idées resurgissent avec force et suscitent un durcissement de la censure sous la pression de la montée des Ligues et de l'antiparlementarisme. Ce mouvement aboutit à la promulgation du Code de la Famille, par le décret-loi du 29 juillet 1939. Celui-ci émet l'idée de protection morale de la jeunesse et ouvre la porte à une réglementation particulière. Elle est adoptée par le gouvernement de Vichy qui introduit une catégorie de films interdits aux « moins de 16 ans ». L'objectif est de préserver « cette jeunesse de la guerre [...] plus qu'en tout autre époque abandonnée à elle-même, et libre d'aller au cinéma, cette distraction facile d'accès » (Douin 1998 : 191). Après la guerre, l'ordonnance 45-1472 du 3 juillet 1945 (art. 6) conserve cette catégorie : « Le visa d'exploitation mentionne si le film est autorisé pour tous les publics ou s'il est interdit aux mineurs de moins de seize ans. »

Ainsi, de même qu'on prévoit désormais des règles particulières pour les adolescents, de même les colonisés doivent être doublement préservés du potentiel subversif des images. Cette logique implicite débouche sur l'imposition d'un stade supplémentaire de censure dans les colonies par rapport à la métropole. L'arrêté général du 15 décembre 1948 met en œuvre cette politique, déjà envisagée par le décret de 1934, et en confie la responsabilité à la commission fédérale de censure de Dakar²⁹ : « On a attribué en outre à cette Commission un pouvoir plus étendu que celui des autres commissions en lui permettant de vérifier pour le compte de tous les territoires du Groupe si les films qui lui sont soumis portent le visa pour l'AOF du Ministre chargé de l'Information »³⁰. Outre cette fonction de vérification des films importés, la commission peut prendre des mesures d'interdiction valables dans toute la Fédération.

Cette décision est vivement contestée par les élus africains qui y voient un traitement différentiel inadmissible alors que le statut de « sujet » vient d'être aboli par la loi Lamine Gueye de 1946. Le Grand Conseil de l'AOF, par la bouche de Boubou Hama, exige que l'arrêté soit abrogé :

« Considérant qu'il s'agit là d'une mesure arbitraire ajoutant à la censure habituelle des films, auxquels sont soumis ceux-ci en France, une censure locale qu'aucun texte local ne prévoit. Considérant qu'il est une limitation sans justification aucune

28. Motion de l'« Association professionnelle des institutrices et instituteurs publics de la Seine » citée par BOSSÉNO (1996 : 99).

29. Créée par l'arrêté du 31 juillet 1941 en vertu du décret de 1934, elle fut maintenue après la guerre. Parallèlement, les lieutenants-gouverneurs conservent la possibilité d'interdire un film au nom de leur pouvoir de police, à l'instar des maires ou des préfets en métropole.

30. ANS 21G 193, circulaire du 18/12/1948 du Haut-Commissaire (signée P. Bechard) expliquant l'arrêté général du 15/12/1948 aux gouverneurs.

des libertés d'expression dont l'exercice est garanti par la Constitution à l'ensemble des Territoires de l'Union Française, et qu'il se traduit donc par un statut diminué de l'AOF par rapport aux autres territoires [...] »³¹.

La double censure n'est pas abolie pour autant. Elle se maintient jusqu'aux indépendances et se renforce dans les périodes de vive contestation. Dès 1949 cependant, constatant que les films arrivaient par d'autres voies que le port de Dakar, un arrêté transfère le pouvoir de contrôle au niveau des différents Territoires, où des commissions doivent être créées³². L'application de la loi est toutefois laborieuse : les Territoires, qui avaient dénoncé l'inadaptation des avis de la commission de Dakar à leur situation, disposent de capacités limitées pour organiser leur propre système de contrôle.

La pratique d'une censure spécifique pour les colonisés ne constitue pas une originalité française : elle est au cœur du contrôle colonial. Au Congo belge, dès 1917, soit quelques années à peine après la première projection, une ordonnance est prise pour limiter l'accès des Congolais aux films, mesure suivie de l'instauration d'une « commission de contrôle des films pour indigènes ». La législation, que précise l'ordonnance du 1^{er} mai 1936, est maintenue après la guerre : une commission fonctionne à Bruxelles au ministère des Colonies, une à Léopoldville et une à Elisabethville (Convents 2006 : 34-39). En 1954, le Conseil colonial s'exprime très clairement, alors que les projections sont fortement ségréguées et que l'assimilation des spectateurs congolais et des enfants reste une constante :

« La protection de l'enfance, et notamment de l'enfance européenne, doit être au premier plan de nos préoccupations. D'autre part des films qui conviennent aux adultes de la métropole peuvent avoir une influence fâcheuse sur les indigènes non évolués, incapables de mesurer la part de fiction qu'ils contiennent. Le Gouvernement Général devra, dans le choix [des] membres, ne pas se borner à y faire figurer des magistrats et fonctionnaires désignés en raison de leurs fonctions, mais rechercher des personnes fort averties de la psychologie de l'enfant et de l'indigène »³³.

Répété au fil des années, ce type d'assertion entraîne des réactions vives : « Resterons-nous toujours de grands enfants aux yeux des Européens ? »³⁴.

Surveiller les écrans s'impose donc partout après la guerre. Les images prennent un autre sens dans l'effervescence politique, où les « grands enfants » échappent de plus en plus à la tutelle coloniale pour interpréter à leur manière les films projetés. Le meilleur exemple en est le changement de perception

31. ANS 21G 193 Censure, commission 1947-1958, Grand Conseil de l'AOF, Dakar 9/6/1949. Boubou Hama, originaire du Niger, est un membre fondateur du RDA.

32. Arrêté général du 20 juin 1949.

33. Rapport sur le projet de décret relatif au contrôle des représentations cinématographiques, 19 mars 1954 (CONVENTS 2006 : 181). CONVENTS (*ibid.* : 183) cite la presse qui alimente ce discours.

34. Maurice Balumba, journaliste, in *La cinématographie belge*, cité dans CONVENTS (2006 : 186).

de la *Bataille du rail* (Clément 1946), changement que les autorités n'anticipèrent pas. Ce film, primé lors du premier festival de Cannes en 1946, avait été diffusé dès sa sortie à Dakar, dans une atmosphère de célébration de la Résistance. Quelques années plus tard, il suscite des réactions vives de la part de certains spectateurs : « Nous devons imiter les Français de PARIS (*sic*) et ne pas craindre de verser notre sang pour notre pays et pour nos libertés » s'écrie un dirigeant du Rassemblement démocratique africain (RDA) au Niger en 1949³⁵. Le contexte a en effet fondamentalement changé et la phraséologie paternaliste n'a plus vraiment de prise. Toutefois, sur le terrain, de nombreux administrateurs, peu perceptifs des profonds changements politiques, continuent à la manier tandis que les distributeurs anticipent la censure en mettant toujours en avant l'absence de sophistication des publics en Afrique :

« Le choix que nous faisons dans la production offerte sur le marché métropolitain est déjà opéré, en tenant compte des dispositions de la censure fédérale et, antérieurement, de la censure locale du Sénégal. Nous éliminons, de nous-mêmes, certaines productions incompatibles avec le degré de maturité d'esprit et de jugement de la clientèle africaine »³⁶.

Divers exemples montrent qu'il est vain de vouloir contrôler les écrans, à une époque où la circulation entre les colonies et l'extérieur, que ce soit des idées ou des hommes, s'accélère et prend des formes variées (étudiants, ondes, presse, etc.). Ceci est d'autant plus vrai que l'application de la censure frappe par son côté empirique, marque ambiguë de la capacité à réagir mais aussi de son inefficacité : censurer après un premier passage à l'écran rend la répression bien visible, comme les lignes noircies dans un journal, et peut susciter des réactions encore plus vives de spectateurs frustrés car interdits d'images. Or les commissions travaillent constamment dans l'urgence comme en attestent les dates de réunion, souvent postérieures à la première projection. Même si les gérants de salle doivent théoriquement publier la programmation 48 heures à l'avance, les films arrivent tardivement et ne restent à l'écran qu'un jour ou deux. De fait : « Le contrôle de la Commission de la Guinée est ainsi actuellement à la fois illusoire et inefficace. Celle-ci ne peut en effet exiger chaque jour une projection spéciale des films qui paraîtront dans la soirée dans chacune des trois salles de la ville »³⁷.

L'improvisation est donc fréquente : bien que les autorités prétendent assurer une surveillance constante des lieux de réunion et de loisir, les commissions de censure sont incapables de veiller à tout. Elles ne peuvent pas non plus

35. ANS 21G 193 SECRET, général de division Borgnis Desbordes, commandant supérieur des forces terrestres d'AOF, au Haut-Commissaire, 29/11/1949 ; objet : « propagande néfaste par le cinéma ».

36. ANS 21G 192, lettre du représentant de la SECMA A. Mocaer au délégué du gouverneur du Sénégal, 23 février 1955 (à propos des difficultés d'application de la nouvelle loi de censure fédérale de 1954).

37. ANS 21G 193, lettre du 31 mars 1950 du gouverneur de la Guinée au gouverneur général.

doubler la censure métropolitaine qui se soucie plus de moralité et d'ordre public que de racisme et de rapports de domination. L'accent est alors mis sur la fraction des spectateurs que l'on croit devoir et pouvoir contrôler plus aisément : la jeunesse. Ainsi, dans la vision hiérarchisée des cultures qui caractérise le projet colonial, agir sur la jeunesse devient la priorité. Qui plus que les jeunes cumule le défaut d'expérience et de connaissance ? C'est donc eux que les mesures de contrôle visent car ils sont les plus vulnérables et constituent la majorité du public des cinémas. C'est également d'eux que proviennent les contestations les plus virulentes de l'ordre établi (Waller 2006).

La jeunesse, une cible doublement privilégiée ?

Au-delà de la métaphore parentale, intéressante à filer mais sans excès ou obsession, et de l'équation « Africains = grands enfants » qui imbibe le discours colonial, s'exprime l'anxiété profonde des autorités dans le contexte tendu des années 1950 : croissance démographique et urbanisation accélérées, augmentation de la scolarisation, activisme et organisation des jeunes, politisation de la société... La jeunesse se trouve prise entre les flatteries des colonisateurs, qui font d'elle la cible privilégiée de leur politique culturelle, et les stratégies des nationalistes qui la valorisent également (Tshimanga 2001). Les jeunes sont au cœur des luttes d'influence : « fierté des nations en construction » selon la phraséologie classique, ils sont perçus comme l'espoir de demain mais aussi comme des ferments de révolte, soit dans la contestation vive de la domination étrangère, soit par des positions politiques radicales. L'ambivalence même de leur position, en partie générationnelle, en fait des êtres dangereux, à surveiller ou à encadrer. Ces angoisses de débordements démographique et politique se traduisent par des mesures particulières vis-à-vis de la jeunesse tandis qu'une fraction des nouvelles élites coloniales s'inquiète de son dévergondage, de sa frivolité, voire de son absence de conscience morale ou politique.

Une politique de la jeunesse ?

Dans le tumulte de l'après-guerre, le discours colonial présente la jeunesse comme une nouvelle catégorie. Il en fait une cible de pratiques spécifiques, développant la politique amorcée sous Vichy (Ginio 2002). Cette politique est caractérisée par une volonté d'encadrement, de surveillance et de canalisation des énergies juvéniles. Diverses mesures sont adoptées dans ce sens : encouragement à la pratique des sports, construction de stades, organisation de mouvements de jeunes dans les écoles ou les quartiers, ouverture de maisons de la jeunesse ou de centres culturels (d'Almeida-Topor *et al.* 1992 ; Bancel 2009).

Le cinéma trouve sa place dans ce contexte, qu'il soit vu comme éducatif ou subversif, car le public, varié en termes d'âge et de genre, est avant tout composé de jeunes hommes. Le concept de « jeune » est complexe à cerner et son contenu diffère selon le genre, pouvant aller jusqu'à la quarantaine pour les hommes ; il renvoie à des catégories d'âge fluctuantes, intégrant souvent des adultes insérés dans le monde du travail. La gamme est large entre les gamins dépensant l'argent reçu pour les fêtes, les jeunes désœuvrés qui hantent les salles à la recherche d'une échappatoire, les élèves qui cherchent une ouverture sur le monde, les spectateurs en quête de détente et de rêverie, les adolescents qui vivent leurs premiers émois par film interposé... La définition est plus limitative pour les filles qui ne bénéficient pas de la même liberté de circulation que leurs homologues masculins et qui cessent généralement de fréquenter les salles, une fois mariées (Goerg 2009b : 269-270).

Dans cet éventail, l'administration et d'autres acteurs sociaux stigmatisent ceux qui se laisseraient tenter par les écrans pour courir des aventures et s'engager sur des chemins risqués. Les images, corruptrices, guideraient vers la dépravation une jeunesse vulnérable car dépourvue des outils de la critique. Ces préoccupations semblent sans frontière et sans âge tant le lien entre films et délinquance s'impose. Accuser le cinéma d'être responsable des comportements déviants est une pratique aussi ancienne que le cinéma lui-même.

Cependant, au-delà du poncif moralisateur, toute réflexion à propos de l'impact des films sur la jeunesse suppose de connaître la programmation, c'est-à-dire la typologie des films dénoncés par le discours. Quels sont les films les plus diffusés sur les écrans des villes africaines dans les années 1950 ? Sans grande surprise et en continuité avec les années antérieures, dominent les films d'action, notamment américains, *westerns* ou films policiers, accessibles à un public peu alphabétisé. Les drames psychologiques, dont les dialogues requièrent une certaine connaissance linguistique ou culturelle pour comprendre les contextes sociologiques, attirent généralement les scolarisés. Se dégagent également les films indiens ou égyptiens qui prennent leur essor durant cette période et connaissent un succès populaire à cause de leurs chants et de leurs danses. Cette typologie n'est pas propre aux colonies françaises (Ambler 2001, 2007 ; Convents 2006 : 167 *sq.* ; Fair 2004 ; Larkin 1997 ; Reinwald 2006 ; Zimmermann 2008).

Dans quelle mesure la variété des films renvoie-t-elle au choix du public ? Quelle relation peut-on établir entre les genres privilégiés et les compétences — ou plutôt les « incompétences » selon les commentateurs européens — évoquées précédemment ? Rares sont les analyses basées sur une observation prolongée des pratiques cinématographiques, qui aborderaient la question de la réception, comme le fit Georges Balandier dans les années 1950 à Brazzaville³⁸ ; le sociologue met en cause non la capacité de jugement des Africains mais bien la programmation déficiente : « À notre sens,

38. Voir, après l'indépendance, l'expérience de « Hadjiste » (du cinéma El Hadj) vécue par Pierre Haffner en 1972 à Bamako (HAFFNER 1978 : 157-187).

il y a là une production présentée en “vrac” qui s’adresse à un public dont les goûts restent peu exigeants. On ne peut cependant mettre en doute que ce public soit capable de discrimination et qu’il réalise un choix fondé sur des critères particuliers » (Balandier 1985 : 256).

L’idée de vrac, d’absence de tri porte en elle implicitement celle de l’inadaptation des films aux besoins des publics en Afrique ; elle rejoint une autre caractéristique fréquemment énoncée, la mauvaise qualité des bobines, la fréquence des navets, la diffusion de « vieux films cow boys ou romancés [qui] desservent les colonisateurs » (Lacolley 1945-1946 : 4). Pour des raisons de coût notamment, les distributeurs diffusent rarement des films en première exclusivité et optent fréquemment pour des films déjà amortis.

D’autres acteurs prennent conscience de cette situation, s’en inquiètent et font pression sur les autorités. Ils lient contrôle gouvernemental et qualité de la programmation. Ainsi, « les mouvements de jeunesse de la ville de Ouagadougou » rédigent une pétition en 1950, alors que le cinéma connaît un essor récent dans cette ville :

« Considérant qu’un trop grand nombre de films projetés font vivre à la jeunesse du pays des scènes de brigandage, de meurtres, de rébellions, voire même d’adultères et lui laissent croire qu’elle n’est capable que d’actes délicieux [*sic*] et de sentiments troubles ; [...] Considérant que la grande majorité des spectateurs, parce que non cultivée, n’est pas impressionnée par l’intrigue mais uniquement par les images ; Considérant que le nombre sans cesse grandissant de jeunes délinquants peut et doit être regardé comme une conséquence de ces films corrupteurs ; Considérant que le Cinéma n’est une excellente invention que dans la mesure où il permet à l’homme de s’élever ; fournit à la Jeunesse un enseignement moral, social, civique, etc. [...] ; Soucieux de conserver au Pays une Jeunesse, saine, patriotique et forte dont il aura besoin demain [...] ; Remercient le Gouvernement pour toutes les interdictions totales ou partielles qu’il a prononcées dans le Territoire de la Haute-Volta contre certains films démoralisateurs ; Lui demandent de bien vouloir intervenir auprès du Gouvernement Général pour que diminue et s’arrête la vague de films “dégoûtants”, de films de gangsters qui inondent l’Afrique [...] »³⁹.

Cette pétition, imprégnée de morale chrétienne⁴⁰, pose les termes des débats à venir : le lien récurrent entre délinquance et cinéma, la nécessité d’une éducation à l’image et d’un « apprentissage du regard » (Bosséno 2002 : 168) ainsi que le souci de formation de la jeunesse. Dans cette perspective, le gouvernement doit agir pour assurer la projection de films susceptibles d’éduquer les jeunes afin de les maintenir dans le « droit chemin », autant sur le plan des comportements que, fondamentalement, sur celui des options politiques. Puisque la programmation commerciale reste du ressort des entrepreneurs privés, les autorités coloniales, mais aussi d’autres acteurs, voient

39. ANS 21G 193, pétition du 19 novembre 1950, transmise par le gouverneur de la Haute-Volta au gouverneur général par courrier du 16 décembre 1950.

40. Elle est signée notamment par le président de l’Association sportive Charles Lwanga (créée par des membres du clergé), le président du Cercle des Anciens de Pabré (séminaire fondé en 1925) et le président de l’Union sportive voltaïque.

dans la censure l'instrument privilégié pour surveiller les films. La censure polarise donc la critique qu'on la trouve trop sévère ou, au contraire, laxiste, même si certains censeurs pointent l'impact pernicieux de l'interdiction au moins de 16 ans :

« M. Gbikpi signale l'effet désastreux de la formule "Interdit aux moins de 16 ans". La commission déplore en effet les inconvénients de ces films et surtout de cette formule qui n'est devenue qu'un instrument de propagande pour les exploitants du cinéma commercial. Résultat, ce sont les films les plus recherchés et les plus vus par le public de tout âge »⁴¹.

Élites et pouvoir colonial : revendications convergentes mais objectifs divergents ?

Les préoccupations des colonisateurs rejoignent celles de certains membres de la société civile, actifs par le biais d'associations ou de partis politiques. L'appel à la censure provient d'élus, de représentants religieux ou de parents qui s'expriment à plusieurs échelles (quartier, église ou mosquée, école). Dans leur discours, l'influence des films, la délinquance et l'alcoolisme se conjuguent pour expliquer la dépravation de la jeunesse. Ce constat aboutit à des négociations complexes où les acteurs africains poursuivent leurs propres objectifs mais peuvent être instrumentalisés par les autorités qui, sous couvert de moralisme, souhaitent restreindre l'accès aux images porteuses de bouleversement social et politique.

Après la guerre, la parole de l'élite se rend de plus en plus audible, que ce soit à travers la presse, les conférences ou les débats des assemblées. Devant la montée générale des revendications, les autorités sont soucieuses de ne pas s'aliéner les représentants élus, alliés potentiels avec lesquels ils peuvent trouver un terrain d'entente. Ainsi, le Haut-Commissaire conseille la prudence dans les mesures d'interdiction qui pourraient être adoptées localement :

« Il sera bon que les pouvoirs se montrent très circonspects dans leurs autorisations en ce domaine très nuancé, et relativement stricte [*sic*], sans céder à un souci de rigueur pouvant être taxé d'arbitraire ; une trop désinvolte tolérance pourra être reprochée à l'autorité, sur une matière très sensible aux élites »⁴².

La marge de manœuvre entre « arbitraire » et trop « désinvolte tolérance » n'est certainement pas aisée à trouver, entre ceux qui dénoncent l'excès de censure des autorités et ceux qui s'insurgent contre son absence.

41. M. Gbikpi, chef de la filmothèque des Affaires sociales, représente le président de la commission, absent. ANS 21G 192, PV de la commission de contrôle cinématographique de Côte-d'Ivoire, 13 septembre 1956.

42. ANS 21G 193, circulaire du 18 décembre 1948. Elle renvoie aux débats parlementaires (Conseil de la République, séance du 9 mars 1948).

Ces élites nouvelles ne sont bien évidemment ni homogènes, ni unanimes. Jean-Hervé Jézéquel (2005) a démontré la complexité de la constitution de cette catégorie en prenant l'exemple des enseignants. Leurs prises de position peuvent sembler paradoxales : revendiquer pour soi l'accès à tous les films et manier le discours de l'insuffisante maturité afin de sélectionner pour les autres. Leur affirmation identitaire passe en effet par la distanciation vis-à-vis du « colonisé moyen », des Africains non éduqués dont on se différencie par des attitudes, des pratiques vestimentaires, des loisirs, etc. Dans ce contexte, un discours dominant se dégage, proche de celui des colonisateurs : moralisateur et contempteur par rapport aux « masses » qu'il faut éduquer. Motivations et raisonnements expriment le même souci de moralisation et de lutte contre la délinquance ; ils se situent dans une hiérarchisation de la capacité d'interpréter les images, en fonction de l'âge (jeunesse) ou du niveau scolaire. Une certaine élite s'attribue donc aussi une mission de protection des « masses ignorantes ».

Ce processus a été analysé pour les Rhodésies où il est exacerbé par la politique d'apartheid. Après 1945, l'élite africaine dénonce à son tour la nocivité des films à travers la presse ou lors de débats. Ne pouvant fréquenter les salles réservées aux Blancs, les lettrés souhaitent en revanche avoir accès aux mêmes films qu'eux, selon des critères de niveau d'éducation. Ils hiérarchisent les publics, de manière comparable aux colonisateurs. Ceux-ci ne retiennent cependant de l'argumentation des élites que leur dénonciation stéréotypée de la naïveté des Africains (Ambler 2001 : 102 ; Burns 2002a : 151, 2002b : 104). De même, au Congo belge, « des évolués [se mobilisent] contre la mauvaise influence du cinéma sur la jeunesse congolaise » (Convents 2006 : 173-178). Les objectifs des élites divergent, mais leurs prises de position, quant à elles, renforcent les décisions de l'administration. Il en va de même en Afrique de l'Ouest, comme le montrent les débats de 1954.

En insistant sur le lien entre films et délinquance, les premiers élus confortent la politique de surveillance de l'administration. Au printemps 1954, les Assemblées territoriales demandent que soient mis à l'ordre du jour de la Conférence des gouverneurs deux points, associés dans leur esprit : le cinéma et l'alcool. Elles coordonnent leurs efforts pour formuler des exigences de contrôle cinématographique. L'Assemblée du Soudan (Mali), présidée par Fily Dabo Sissoko, « considérant la nocivité de la projection des films à épisodes dramatiques sur l'esprit de la jeunesse africaine », appelle à un durcissement du contrôle (séance du 25 mars 1954). Quelques jours plus tard, le 29 mars, l'assemblée de Haute-Volta, sous la houlette de Mathias Sorgho, émet le vœu suivant :

« Considérant que le nombre des enfants délinquants augmente de jour en jour ; considérant que le cinéma est la principale source de cette enfance délinquante ; demande : que ce comité prenne au sérieux son rôle et interdise, partiellement ou complètement les films dangereux, ou leur représentation aux mineurs [moins de 15 ans]. »

L'assemblée du Dahomey exprime le même vœu et exige des « mesures de contrôle efficaces contre l'alcoolisme et contre les effets néfastes du cinéma au Dahomey » :

« Considérant d'autre part la facilité avec laquelle s'installent, vivent et prospèrent dans ce pays les entreprises privées de cinéma ; considérant que la nature des films de toutes sortes qui se déroulent dans les salles de spectacles, films pour la plupart dénués de toute valeur éducative et propres par contre à dépraver les jeunes esprits dont on ne considère pas assez la puissance extraordinaire de réceptivité passive ; demande au Chef du Territoire de bien vouloir faire diligence pour que soient prises les mesures les plus propres à lutter efficacement contre l'alcoolisme et contre cette dépravation de la jeunesse due à la profusion inconsidérée et dangereuse de films insuffisamment contrôlés. »

Touchée depuis peu par le cinéma, la Mauritanie n'est pas en reste :

« l'Assemblée territoriale de la Mauritanie, émue par les conséquences désagréables heurtant soit la moralité et les coutumes, soit la religion, émet le vœu que s'exerce à l'égard des films cinématographiques un contrôle avant leur projection pour préciser les films qui ne devront pas être vus par les mineurs et prohiber en Mauritanie les films trop excentriques »⁴³.

Dans toutes ces revendications, l'accent est mis sur les mineurs et sur leur vulnérabilité aussi bien face à l'attrait de la boisson que vis-à-vis des images de vie facile. En repérant dans les films l'origine de comportements criminels, les requêtes des élus croisent paradoxalement celles des autorités. Les citations de ce genre abondent et constituent autant d'appels au contrôle des écrans.

S'exprimant au nom des valeurs religieuses dont ils sont porteurs, d'autres acteurs font également pression. Les catholiques s'organisent pour promouvoir leurs propres critiques de films, à l'instar des organismes mis sur pied en Europe dans l'Entre-deux-guerres : le Comité catholique du cinématographe (CCC) créé en France en 1927 (qui propose sa propre évaluation des films dans la revue *Dossiers du cinéma*) ou l'Office catholique international du cinéma (OCIC ; siège à Bruxelles, fondé en 1928 à l'issue du Congrès catholique du cinématographe). Le Vatican met en garde les croyants contre les méfaits des films par deux encycliques, *Divini illius magistri* en 1929 et, surtout, *Vigilanti cura* en 1936 (Vezyroglou 2004). En AOF également, l'Église s'organise. Dans le cadre des débats de 1954, Cyrille Aguessy, ancien élève de l'école William Ponty, médecin et président du Comité catholique du cinéma au Sénégal, annonce la création d'un « Comité catholique africain du cinéma », qui publie un bulletin de critique cinématographique, *Sur les écrans d'AOF*, à partir de 1955. Ses fondateurs « sont conscients des richesses

43. 1^{re} session ordinaire de 1954, séance du 26 avril 1954, vœux de Sidi El Mokhtar, Sidi Ahmed Lehibib, Ahmed Saloum Ould Haiba, Fall Hamet. Tous les documents figurent dans ANS 21G 193.

de civilisation que le Cinéma peut offrir à l'évolution de l'Afrique et des dangers qu'il présente aussi à son ascension humaine »⁴⁴. Pour prévenir ces derniers, qu'on impute notamment aux *westerns* et aux films policiers, C. Aguessy demande un contrôle accru : « De tels spectacles sont cause de déséquilibres psychiques, de démoralisation et de délinquance [*sic*] »⁴⁵. Le raisonnement est similaire : les spectateurs, peu familiarisés avec les réalités occidentales, ne peuvent prendre la distance nécessaire : « "Le septième art" a conquis facilement l'Afrique. Il attire ; il éblouit, il fascine par ses images et sa musique. Quelles féeries il offre aux populations insuffisamment averties, qui voient comme dans un rêve des scènes magnifiques de luxe, de confort, de vie artificielle et facile »⁴⁶. Afin de faire entendre la voix des catholiques, C. Aguessy souhaite que « quatre représentants de Groupements ou d'Associations à objectif familial, éducatif, culturel ou confessionnel » participent à la nouvelle commission de contrôle.

L'administration n'est pas insensible à ces arguments. Ils recourent à ses propres préoccupations d'ordre public et de moralisation, paravent commode masquant la volonté de préserver une image des « Blancs » conforme aux valeurs de la civilisation. Ainsi, les *westerns* font l'unanimité contre eux car les images de violence, d'injustice ou de débauche qu'ils véhiculent sont bien éloignées du portrait idéal de l'Occidental (Ambler 2001 ; Burns 2002b ; Goerg 2009a ; Gondola 2009). Plus concrètement, le débat des censeurs porte sur la capacité des spectateurs à transposer leur situation de colonisés sur d'autres rapports de pouvoir et donc à s'identifier avec les opprimés, en l'occurrence les Indiens. Comme on doute de leurs capacités intellectuelles d'abstraction, et donc de projection de leur propre aliénation, la question reste longtemps ouverte, mais le contexte des revendications politiques des années 1950 rend cette identification plus évidente. Les *westerns* peuvent alors symboliser l'archétype de la domination, dont on essaie de minimiser la visibilité. Ainsi, exemple parmi d'autres, les *Flèches de feu*, *western* de Lew Landers (1953) tout d'abord autorisé en 1954, fut soumis à des coupures l'année suivante : « Abréger le second combat entre Anglais et Peaux-Rouges en ne laissant subsister que le début et la fin » (réunion de la Commission du 28 février 1955).

Lancés au début de l'année 1954, les débats débouchent sur une réforme qui prend en compte la diversification des acteurs sociaux et politiques. Elle répond à certaines attentes des élus, qu'il faut se concilier :

« La nécessité d'un renforcement du contrôle des films cinématographiques importés en AOF en vue de leur exploitation par les circuits commerciaux a fait l'objet, depuis quelque temps, d'un certain nombre d'articles parus dans la presse locale et de vœux exprimés à diverses reprises par les représentants élus de la population »⁴⁷.

44. ANS 21G 193, courrier du 12 mai 1954 ; voir aussi la rubrique « cinéma » d'*Afrique nouvelle*, organe catholique publié à Dakar à partir de 1947.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. ANS 21G 193, 17 mai 1954, rapport du Haut-Commissariat au président du Grand Conseil de l'AOF (p. 5).

L'administration décida de reprendre en main le contrôle cinématographique tout en l'adaptant à l'évolution sociologique. Le cadre idéologique met l'accent sur la convergence d'intérêts entre les représentants élus et les colonisateurs et non sur le rapport colonial qui est gommé ici :

« L'opinion publique s'est en effet émue à juste titre de l'influence nocive que risquait d'avoir sur le public africain en général, et sur la jeunesse en particulier, la projection de certains films dont les sujets sont trop souvent empruntés au monde du crime et de la prostitution, ou qui mettent en scène des personnages dont l'exemple ne peut être que pernicieux ("westerns" et films de gangsters notamment) »⁴⁸.

L'arrêté du 21 juillet 1954, qui rend obligatoire le visa fédéral tout en maintenant la soumission des films aux gouverneurs des Territoires, traduit bien cette volonté de mettre les jeunes au centre de la politique de censure : « La protection morale de la jeunesse constitue en effet la principale considération qui motivera les propositions de la nouvelle Commission de contrôle »⁴⁹. Les motivations de la censure expriment directement « l'intérêt de la protection morale de la jeunesse » (art. 3). Cette préoccupation dicte la composition de la commission, élargie pour tenir compte de la multiplication des acteurs sociaux ainsi que de préoccupations nouvelles. Auparavant formée de fonctionnaires, elle comprend désormais « sous la présidence du Directeur des Affaires Politiques du Gouvernement Général ou de son représentant :

« Un membre du Grand Conseil ; Un représentant de la Direction générale de l'Enseignement ; Un représentant de la Direction des Services de Sécurité ; Un magistrat spécialisé dans les questions relatives à l'enfance délinquante ; Un représentant de l'Ordre des Médecins ; Un représentant des Centres culturels ; Un représentant des Associations familiales ; Un représentant des Importateurs-distributeurs » (art. 2).

La volonté de réprimer l'alcoolisme, sans grand succès du fait de la résistance des importateurs, et la lutte contre la délinquance juvénile, attribuée à l'influence néfaste des films, vont de pair⁵⁰. La présence d'un médecin et d'un magistrat dans la commission lie l'hygiène du corps et celle de l'esprit. Les circulaires d'application insistent sur la vigilance face à l'interdiction pour les mineurs, qui doit être affichée clairement devant les cinémas (art. 4) et contrôlée par les exploitants des salles. N'est-ce pas une

48. *Ibid.*

49. ANS 21G 193, arrêté général du 21 juillet 1954 instituant une Commission fédérale de contrôle cinématographique ; circulaire du Haut-Commissaire aux gouverneurs du 5 août 1954 précisant les modalités d'application de l'arrêté. ANG 2G 14, circulaire du Haut-Commissaire aux gouverneurs, 17 janvier 1955 « Application des mesures de censure cinématographique ».

50. Un comité de lutte contre l'alcoolisme est créé en 1954. Une campagne anti-alcool avait été lancée dès 1948, initiée notamment par le Dahomey (DE BENOIST 1982 : 237-240). ANS 21G 193, Haut-Commissaire au président du Grand Conseil de l'AOF, le 17 mai 1954.

illusion alors que l'état civil est aléatoire et que les gérants des salles n'y ont guère intérêt ? Les distributeurs en ont bien conscience, qui rejettent la responsabilité sur les autorités :

« L'interdiction, pour certains films, aux mineurs (moins de 16 ans) devrait suffire comme mesure restrictive pour la protection et la moralité de la jeunesse. Son application est du ressort des Agents de Police au contrôle de chaque salle, les caissiers des cinémas ne peuvent savoir si les billets sont délivrés à un adulte pour des mineurs. D'autre part, il ne nous est pas possible de demander l'État-Civil à chaque spectateur, celui-ci d'ailleurs n'existant pas en Afrique »⁵¹.

Certaines associations veulent être représentées en tant que telles dans la commission pour contribuer à l'encadrement moral des jeunes, comme l'écrit Majhmout M'Bengue, président de la *Dahiratoul Islam*⁵² du point E à Dakar :

« Notre Association est désireuse de promouvoir une action d'assainissement dans les milieux de jeunes musulmans par la lutte contre certains films nuisibles à leur éducation, qui sont très souvent projetés à Médina »⁵³.

La commission estime toutefois que les intérêts de la jeunesse sont déjà défendus. Ses décisions synthétisent la diversité des points de vue que ses membres font prévaloir, certains mettant l'accent sur l'ordre public, d'autres sur la décence et la moralité. Le souci de préserver l'image de la France n'est toutefois jamais bien loin : ainsi, le représentant des Centres culturels « propose l'interdiction [de *Paris-Canaille* (*Gaspard-Huit* 1956)], parce qu'il est inutile de donner aux Africains le spectacle d'une jeunesse et d'une civilisation désaxées »⁵⁴.

La réforme de 1954 ne met pas fin pour autant aux polémiques et aux pressions moralisatrices. L'Union des Associations des parents d'élèves des écoles publiques, fondée en juillet 1956, voudrait pouvoir surveiller de plus près les films diffusés car « dans les cinémas de Médina, les enfants assistent à des projections de nombreux films interdits aux moins de 16 ans »⁵⁵. Selon

51. ANS 21G 192, lettre de la SECMA (Société d'exploitation cinématographique africaine), important réseau de distribution, 1955, citée *supra*.

52. Nom officiel d'une association musulmane d'un quartier favorisé de Dakar. Au Sénégal, *dahira* (mot arabe signifiant cercle) désigne une association confrérique urbaine.

53. ANS 21G 193, courrier du 16 octobre 1954 au Haut-Commissaire ; la réponse datée du 2 novembre 1954 souligne que la commission comprend déjà un membre des Centres culturels et un représentant des associations familiales, dont les modalités de sélection ne sont toutefois pas précisées.

54. Le film est effectivement interdit aux moins de 16 ans, par 4 voix pour et 2 « sans opinion » sur les 6 membres présents (PV 1956). Les PV ne permettent pas toujours d'attribuer précisément les opinions exprimées.

55. ANS 21G 193, courrier du 3 août 1956, délégué du gouverneur du Sénégal au Haut-Commissaire.

elle, si les parents disposaient de la programmation, ils pourraient contrôler l'emploi du temps de leurs enfants : on est au cœur des relations parents-enfants, conçues ici *stricto sensu*. Ces récriminations donnent une impression de déjà-vu, tant elles prolongent et répètent les discours stigmatisant le cinéma.

À l'inverse, les distributeurs protestent contre des interdictions non justifiées : *Le blé en herbe*, film de Claude Autan Lara de 1954, adapté du roman de Colette, bien que diffusé à Dakar, a été censuré au Dahomey alors qu'il aurait dû être autorisé aux plus de 16 ans, comme ailleurs⁵⁶.

De manière plus générale, la censure cinématographique reste l'objet de dissensions et la législation de 1954 suscite les mêmes critiques que celle de 1948. Le Haut-Commissaire multiplie les circulaires d'application et les lettres d'information, indicatrices de la complexité de la loi mais aussi des difficultés de sa mise en œuvre : l'heure n'est plus au contrôle tatillon, les mailles du filet se sont élargies, les temps ont changé. Quoique toujours prôné par certains, le discours strictement moralisateur, voire pudibond, censé protéger la jeunesse est dépassé par l'accélération des bouleversements politiques et de la contestation. Les informations circulent désormais mieux, sur les ondes notamment, et échappent de plus en plus à l'administration. Si parler de « grands enfants » n'est plus possible, le discours quant à la protection des jeunes semble également une bataille perdue, même si la dénonciation du potentiel subversif des films sur la jeunesse perdure. En application de la réforme de 1954, Gbikpi, membre de la commission de Côte-d'Ivoire, affirme qu'il faut soumettre à nouveau à la censure tous les vieux films car « rien ne garantit leur moralité aujourd'hui où les idées ont évolué [...] ». Il ajoute que les films de cow-boy et du Far-West, après avoir ravagé les villes, continuent leurs méfaits dans la brousse »⁵⁷. Ouezzin Coulibaly, vice-président du Conseil de gouvernement de Haute-Volta, s'exclame en 1958 : « Autant quelques [*western*] sont des scènes de pugilat et de fou rire, autant par contre et c'est la majorité sont des victoires du gangstérisme, du brigandage, des leçons de viol, d'assassinat et d'immoralité. Voilà ce qu'on montre à un public qui croit encore ce qu'il voit. Quel est le but d'un tel film dans un pays comme le nôtre ? [...] sinon d'intoxiquer les consciences, de perturber la moralité »⁵⁸. Cette interrogation renvoie aux débats animés sur le modèle de société en construction entre passéisme et modernité, entre valeurs africaines et dépravation occidentale ; deux stéréotypes qui fonctionnent dans une relation d'attraction-répulsion variant selon les pans de la société.

56. ANS 21G 193, rapport des RG du 20 avril 1955 commentant la protestation de Maurice Archambaud, propriétaire d'un circuit de distribution cinématographique. Ce film, primé en France, a été interdit par la Centrale catholique du cinéma français.

57. Voir *supra*, ANS 21G 192, lettre du 13 septembre 1956.

58. ANS 21G 193, lettre au président de la commission fédérale de censure du 9 mai 1958.

Cet article a abordé le contrôle cinématographique sous un angle particulier, celui du rapport à l'enfance, soit comme métaphore des Africains en situation coloniale, soit comme groupe-cible de la politique des années 1950. D'autres logiques président bien évidemment à l'application de la censure. La protection des enfants ou des faibles — d'esprit ! — n'est en fait qu'une des façades idéologiques adoptées pour la surveillance des films. Celle du « respect des coutumes », au nom d'une vision figée de l'Afrique, en est une autre, à explorer encore. La formulation classique « Ne pas heurter les mœurs et les traditions locales », employée dans le décret de 1934, resurgit dans le contexte de la décolonisation où les autorités s'appuient sur les notabilités, anciennes comme nouvelles. Dans les deux cas (discours de la jeunesse ou des spécificités culturelles), les autorités coloniales, confrontées aux forces de changements des sociétés, marquent leur volonté de freiner l'entrée des territoires sous tutelle dans « LA » modernité en cherchant des alliés locaux.

La volonté de contrôle des films distribués et de la production cinématographique émergeant en Afrique rencontre en effet un écho favorable auprès de divers acteurs, coloniaux ou africains. Partant de bases théoriques différentes, ces groupes de pression, parents, chrétiens ou musulmans mais aussi nationalistes et élites intellectuelles, se retrouvent pour déployer un discours moralisateur et sentencieux. Chaque camp doit cependant composer avec ses détracteurs s'il ne veut pas être débordé, qu'il s'agisse des élus accusés de faire le jeu des colonisateurs ou de l'administration soupçonnée de manier allègrement la censure comme une entrave fondamentale à la liberté⁵⁹. Le jeu de la censure s'avère alors complexe entre fondements idéologiques surannés ou réactualisés et négociations entre acteurs africains et coloniaux d'autant que les intérêts s'opposent souvent qu'il s'agisse des distributeurs ou des administrateurs, des autorités coloniales et des élus africains, de l'élite ou d'autres fractions du public. Derrière une façade commune se cachent des objectifs différents, derrière un unanimisme illusoire s'affirment les divergences.

Dans le contexte politique houleux de l'après-guerre, la coalition d'intérêts contre l'immoralité entre les autorités coloniales et des acteurs africains peut faire illusion. Le discours de la mission civilisatrice, quoique modernisé, et son corollaire du colonisateur comme guide moral sont mis en avant dans un contexte où les autorités mesurent très bien les progrès des idées nationalistes et modernistes qu'ils contrent de plus en plus difficilement. Pour surveiller la jeunesse, certains acteurs africains peuvent être instrumentalisés et leurs demandes servir de légitimation à la censure ; des gages peuvent

59. On peut évoquer ici un projet de « Ciné-club de Dakar » qui se donne pour but de projeter des films classiques « ainsi que ceux dont la projection publique est interdite par la censure ». Le délégué du gouverneur du Sénégal (lettre au Haut-Commissaire du 10 mai 1954) s'inquiète de la législation sur les ciné-clubs (ANS 21G 193).

leur être donnés, des alliances conjoncturelles se nouer, mais les objectifs sont différents sinon opposés : pour les uns, il s'agit d'écarter tout danger de remise en cause de l'ordre colonial, pour les autres de préparer la société nationale de demain.

Dans cette perspective, bien d'autres voix se font entendre, subvertissant le discours colonial : plutôt que de proclamer que les Africains doivent être guidés (« The Africans should be patronised, uplifted, and governed ») car ils sont inexpérimentés et ignorants, ne doit-on pas s'étonner de l'incompréhension et de la méconnaissance affichées par les producteurs étrangers vis-à-vis des sociétés africaines et des spectateurs du continent ? Par ailleurs, si les Africains sont vraiment imperméables au langage filmique moderne, comment expliquer qu'ils se précipitent vers les *westerns* et autres films commerciaux et non vers les fictions simplifiées produites pour eux par les organismes *ad hoc* ? Cette position, développée par le Nigérien J. Koyinde Vaughan (1957 : 211-212, 218) dans *Présence Africaine*, tribune des intellectuels et des artistes, offre une autre facette de l'attitude face au cinéma. De même, le cinéaste Paulin Vieyra (1958 : 95), invité lors des rencontres sur « Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara », organisées durant l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, ironise : « Beaucoup de lieux communs ont été prononcés sur les Africains [...]. On a dit aussi qu'il fallait adapter le cinéma à la compréhension des Africains ; je trouve cette sollicitude à notre égard très touchante. » On ne peut être plus direct. Le Ghanéen David Acquah (1958 : 11) déplore aussi « l'idée dominante qu'un illettré a la mentalité d'un enfant ». L'écart est total entre le paternalisme ambiant (« bon enfant » pourrait-on dire !) de la majorité des intervenants européens et le refus de toute condescendance d'une nouvelle génération. Cette attitude critique va de pair avec le rejet des films ethnographiques ou des représentations exotisantes que les fictions occidentales projettent de l'Afrique⁶⁰. Elle amplifie la volonté de produire ses propres images. Toute une génération de cinéastes militants, brimés dans le contexte colonial, émerge ainsi dans les années 1960, et est porteuse d'autres visions de l'Afrique et des Africains⁶¹.

Histoire de l'Afrique contemporaine, Université Paris 7-Denis Diderot, SEDET, Paris.

60. Les rares films offrant un autre regard sont interdits comme *Afrique 50*, de René VAUTIER (1950) ou *Les Statues meurent aussi* de Chris MARKER et Alain RESNAIS (1953, prix Jean Vigo en 1954), censurés en France et en AOF.

61. *Afrique sur Seine* du GROUPE AFRIQUE DE CINÉMA (GAC) (1955), constitué de Paulin Vieyra, Mamadou Sarr, Robert Caristan et Jacques Mélo Kane, peignant la vie des Africains à Paris, est parfois considéré comme le premier film africain au sud du Sahara. Après une longue attente, le GAC obtient une subvention du gouvernement général en 1957 (ANS 18G verst 160 d. 614) (VIEYRA 1975 : 15 sq.).

BIBLIOGRAPHIE

ACQUAH, D.

- 1958 *Rencontres internationales. Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara*, débat du 25 juillet, Bruxelles, Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 24-26 juillet.

D'ALMEIDA-TOPOR, H., GOERG, O., COQUERY-VIDROVITCH, C. & GUITART, F. (DIR.)

- 1992 *Les jeunes en Afrique, Évolution et rôle (XIX^e-XX^e)*, tome I, Paris, L'Harmattan.

AMBLER, C.

- 2001 « Popular Films and Colonial Audiences : The Movies in Northern Rhodesia », *American Historical Review*, 106 (1) : 81-105.
- 2007 « Cowboy Modern : African Audiences, Hollywood Films, and Visions of the West », in R. MALTBY, M. STOKES & R. C. ALLEN (eds.), *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of the Cinema*, Exeter, Exeter University Press : 348-363.

ARCHIVES NATIONALES DE GUINÉE (ANG)

1941-1954 2G 13.

1950-1957 2G 14.

ARCHIVES NATIONALES DU SÉNÉGAL (ANS)

1947-1955 21G 189 (versement 174), Cinéma (réglementation, ouverture de cinémas).

1948-1958 18 G (versement 160), dossier 614 : subventions, arts.

1948-1957 21G 192 (versement 174), Cinéma.

1947-1958 21G 193 (versement 174), censure, commission.

BALANDIER, G.

- 1985 [1955] *Sociologie des Brazzavilles noires*, Paris, FNSP.

BANCEL, N.

- 2009 « Les centres culturels en AOF (1953-1960). Un projet de contrôle socio-politique des jeunes élites », in L. FOURCHARD, O. GOERG & M. GOMEZ-PEREZ (dir.), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, L'Harmattan : 109-133.

BARTHÉLÉMY, P.

- 2004 *Femmes, Africaines et diplômées : une élite auxiliaire à l'époque coloniale. Sages-femmes et institutrices en Afrique occidentale française (1918-1957)*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot.

DE BENOIST, J. R.

- 1982 *L'Afrique Occidentale Française de 1944 à 1960*, Dakar, NEA.

BERTIN-MAGHIT, J.-P.

- 1989 *Le cinéma sous l'Occupation*, Paris, Olivier Orban.

BICKFORD-SMITH, V.

- 2006 « How Urban South Africa Life Was Represented in Film and Films Consumed in South African Cities in the 1950s », *Journal of the Interdisciplinary Crossroads*, 3 (2) : 431-42.

BICKFORD-SMITH, V. & MENDELSON, R. (EDS.)

- 2007 *Black + White in Colour. African History on Screen*, Oxford, James Currey ; Athens, Ohio University Press ; Le Cap, Double Storey.

BOSSÉNO, C.-M.

- 1996 *La prochaine séance. Les Français et leurs cinés*, Paris, Gallimard (« Découvertes »).
- 2002 « Le répertoire du grand écran. Le cinéma "par ailleurs" », in J.-P. RIOUX & J.-F. SIRINELLI (dir.), *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard : 157-219.

BURNS, J.

- 2002a *Flickering Shadows. Cinema and Identity in Colonial Zimbabwe*, Athens, Ohio University Press.
- 2002b « John Wayne on the Zambezi : Cinema, Empire, and the American Western in British Central Africa », *The International Journal of African Historical Studies*, 35 (1) : 103-117.

CAOM (AIX-EN-PROVENCE)

- 1932-1940 FM 1 Affaires Politiques (Aff. pol.) 859 : dossier 1 cinéma.

CONVENTS, G.

- 2006 *Images & démocratie. Les Congolais face au cinéma et à l'audiovisuel. Une histoire politico-culturelle du Congo des Belges jusqu'à la République démocratique du Congo (1896-2006)*, Kessel-Lo, Afrika Filmfestival.

COOPER, F.

- 2002 *Africa Since 1940 : The Past of the Present*, Cambridge, Cambridge University Press.

DOUIN, J.-L.

- 1998 *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF.

FAIR, L.

- 2004 « Hollywood Hegemony ? Hardly : Audience Preferences in Zanzibar, 1950s-1970s », *ZIFF Journal*, 1 (1) : 52-58.

GENOVA, J. E.

- 2006 « Cinema and the Struggle to (De)colonize the Mind in French/Francophone West Africa (1950s-1960s) », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 39 (1) : 50-62.

GINIO, R.

- 2002 « Les enfants africains de la Révolution Nationale : la politique vichyssoise de l'enfance et de la jeunesse dans les colonies de l'AOF (1940-1943) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49 (4) : 132-153.

GOERG, O.

- 2009a « Cinéma et censure en Afrique Occidentale française : entre Ordre public et conservation des mœurs et des traditions nationales et locales », in I. NDAYWEL È NZIEM & É. MUDIMBE-BOYI (dir.), *Images, mémoires et savoirs. Une histoire en partage avec Bogumil Koss Jewsiewicki*, Paris, Karthala : 201-221.
- 2009b « Les cinémas en Afrique : de nouveaux lieux de sociabilité ? », in L. FOURCHARD, O. GOERG & M. GOMEZ-PEREZ (dir.), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, L'Harmattan : 253-278.
- 2010 « The Cinema, a Place of Tension in Colonial Africa : Movie Censorship in 2007-2008 French West Africa », *Afrika Zamani*, 15-16 : 27-43.

GOERG, O. & D'ALMEIDA-TOPOR, H.

- 1989 « Évolution et structures des mouvements de jeunesse en Afrique francophone au XX^e siècle », in D. FAUVEL-ROUÏF (dir.), *La jeunesse et ses mouvements*, Paris, Éditions du CNRS : 301-317.

GONDOLA, D.

- 2009 « Tropical Cowboys : Westerns, Violence, and Masculinity Among The Young Bills of Kinshasa », *Histoire & Afrique*, 7 : 76-98.

HAFFNER, P.

- 1978 *Essai sur les fondements du cinéma africain*, Abidjan-Dakar, NEA.

HARDY, G.

- 1917 *Une conquête morale. L'enseignement en AOF*, Paris, Armand Colin.

JANCOVICH, M., FAIRE, L. & STUBBINGS, S.

- 2003 *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, London, British Film Institute, BFI Publishing.

JÉZÉQUEL, J.-H.

- 2005 « Les enseignants comme élite politique en AOF (1930-1945). Des "meneurs de galopins" dans l'arène politique », *Cahiers d'Études africaines*, XLV (2), 178 : 519-544.

LACOLLEY, A.

- 1945-1946 *Le cinéma dans les territoires d'Outre-Mer*, Paris, mémoire de l'ENFOM.

LARKIN, B.

- 1997 « Indian Films and Nigerian Lovers : Media and the Creation of Parallel Modernities », *Africa*, 67 (3) : 406-440.
- 2008 *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham-London, Duke University Press.

LÉGLISE, P.

- 1969 *Histoire de la politique du cinéma français*, t. 1, *La Troisième République*, Paris, Filméditons, Pierre Lherminier Éditeur.

MONENEMBO, T.

- 1998 « “Western à l’Africaine”, entretien de Taina Tervonen avec Tierno Monenembo », *Africultures*, 9, juin, <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=403&texte_recherche=monenembo>.

MULLER, C. A.

- 2000 « Du “peuple égaré” au “peuple enfant”. Le discours politique révolutionnaire à l’épreuve de la révolte populaire en 1793 », *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 47 (1) : 93-112.

NOTCUTT, L. A.

- 1937 « The African and the Cinema », *Sight and Sound* : 90.
1948 *The Film in Colonial Development. A Report of a Conference, the BFI*, mars.

PHELPS, G.

- 1975 *Film Censorship in Britain*, London, Gollancz.

RAMIREZ, F. & ROLOT, C.

- 1985 *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, Musée Royal de l’Afrique Centrale (« Annales. Sciences Historiques » 7).

REINWALD, B.

- 2006 « Tonight at the Empire. Cinema and Urbanity in Zanzibar, 1920s to 1960s », *Afrique et Histoire*, 5 : 81-109.

RENCONTRES INTERNATIONALES. LE CINÉMA ET L’AFRIQUE AU SUD DU SAHARA

- 1958 « Rapports », Bruxelles, Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 24-26 juillet.

ROBERTSON, J. C.

- 1985 *The British Board of Film Censors : Film Censorship in Britain, 1896-1950*, London, Croom Helm.
1993 *The Hidden Cinema : British Film Censorship in Action, 1913-72*, London, Routledge.

ROUCH, J.

- 1958 « L’Africain devant le film ethnographique », in *Rencontres internationales. Le cinéma et l’Afrique au sud du Sahara*, op. cit. : 92-94.
1962 « Situation et tendances actuelles du cinéma africain », Conférence de Venise, Unesco, 10-11 sept. 1961, document du 6/02 : 1-43.

SADOUL, G.

- 1972 [1949] *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion.

SMYTH, R.

- 1979 « The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa », *Journal of African History*, 20 (3) : 437-450.
1988 « The British Colonial Film Unit and Sub-Saharan Africa, 1939-1945 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 8 : 285-298.

THIOUB, I.

- 2005 « Savoirs interdits en contexte colonial : la politique culturelle de la France en Afrique de l'Ouest », in C. CHANSON-JABEUR & O. GOERG (dir.), « *Mama Africa* ». *Hommage à Catherine Coquery-Vidrovitch*, Paris, L'Harmattan : 75-97.

TSHIMANGA, C.

- 2001 *Jeunesse, formation et société au Congo/Kinshasa, 1890-1960*, Paris, L'Harmattan.

VAUGHAN, J. K.

- 1957 « Africa South of the Sahara and the Cinema », *Présence Africaine*, 14-15 : 210-221.

VEZYROGLOU, D.

- 2004 « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51 (4) : 115-134.

VIEYRA, P.

- 1958 « Suggestions pour le développement du cinéma en AOF », in *Rencontres internationales. Le cinéma et l'Afrique au sud du Sahara*, op. cit. : 95-97.
1975 *Le cinéma africain des origines à 1973*, Paris, Présence africaine.

WALLER, R.

- 2006 « Rebellious Youth in Colonial Africa », *Journal of African History*, 47 (1) : 77-92.

WYSE, A. J. G.

- 1989 *The Krio of Sierra Leone. An Interpretive History*, London, Hurst & Co.

ZIMMERMANN, S.

- 2008 *Le développement du cinéma comme loisir et lieu de sociabilité au Togo (années 1910-2007)*, Mémoire de Master II, Paris, Université Paris 7-Denis Diderot.

FILMOGRAPHIE

AUTAN-LARA, C.

- 1954 *Le blé en herbe*, fiction, 106 mn, France, Franco London Films, Gaumont.

CLÉMENT, R.

- 1946 *Bataille du rail*, fiction, 80 mn, France, Coopérative générale du Cinéma.

GASPARD-HUIT, P.

- 1956 *Paris-Canaille*, fiction, 100 mn, France, Boréal Film.

GROUPE AFRIQUE DE CINÉMA (GAC) (R. Caristan, J. Mélo-Kane, M. Sarre & P. S. Vieyra)

1955 *Afrique sur Seine*, court-métrage, fiction, 20 mn, Sénégal-France, GAC, Cinémathèque Afrique (Institut Français).

LANDERS, L.

1953 *Flèches de feu (Captain John Smith and Pocahantas)*, western, 80 mn, USA, Edward Small Productions, United Artists.

LOUBIGNAC, J.

1954 *Ah les belles bacchantes*, fiction burlesque, 90 mn, France, Lux.

MARKER, C. & RESNAIS, A.

1953 *Les Statues meurent aussi*, documentaire, 30 mn, France, Tadie-Cinéma (Prix Jean Vigo en 1954).

VAUTIER, R.

1950 *Afrique 50*, documentaire, 17 mn, France, Ligue française de l'enseignement-René Vautier, Cinémathèque de Bretagne.

RÉSUMÉ

Cet article envisage le contrôle cinématographique sous l'angle de la relation à l'enfance, soit comme métaphore des Africains en situation coloniale, soit comme cible de la politique des années 1950. La vision des colonisés comme des « grands enfants », dont les capacités intellectuelles seraient différentes par essence ou conjoncturellement limitées, fut une des façades idéologiques légitimant la censure en AOF, qui vient se surimposer au visa d'exploitation métropolitain. Dans cette optique, les autorités de tutelle s'érigent en protectrices d'individus incapables d'exercer un jugement critique et qu'il faut guider. À la même période, des élus stigmatisent les films comme agents de la dépravation d'une jeunesse vulnérable. Ceci aboutit à des négociations complexes où les acteurs africains poursuivent leurs propres objectifs mais peuvent être instrumentalisés par les autorités qui, sous couvert de moralisme, cherchent à restreindre l'accès aux images porteuses de bouleversement social et politique.

ABSTRACT

Between Infantilisation and Colonial Repression. Movie Censorship in FWA. Youth Policy and the Image of Colonised Africans as "Big Kids". — This paper discusses movie censorship in relation with childhood, both as a metaphor for Africans during colonisation and as a target for movie policies in the 1950s. The image of colonised people as "big kids", whose intellectual capacity was different by nature or temporarily limited, was one of the ideological tricks used to legitimise local censorship in French West Africa, imposed in addition to the metropolitan license. For this purpose, colonial authorities saw themselves as protectors of individuals unable to exercise a critical judgment and in need of guidance. At the same time, African council members or deputies stigmatised movies as being responsible for the moral depravation of the vulnerable youth. The result was complex negotiations between African

agents with their own agenda but who could easily be instrumentalised by colonial authorities which, under moralist pretext, sought to limit the access to images which could carry messages of social and political upheaval.

Mots-clés/Keywords : AOF, censure, cinéma, colonisation tardive, « grands enfants », jeunesse/FWA, censorship, cinema, late colonisation, "big kids", youth.