

## Les films à l'affiche dans les salles africaines Secma-Comacico (1960-1961)

Claude Forest

---

Citer cet article : Forest Claude (2021), « Les films à l'affiche dans les salles africaines Secma-Comacico (1960-1961) », *Revue d'Histoire Contemporaine de l'Afrique*, n° 1, 39-61, en ligne. URL :

<https://oap.unige.ch/journals/rhca/article/view/01.forest>

Mise en ligne : 7 janvier 2021

DOI : <https://doi.org/10.51185/journals/rhca.2021.e290>

---

### Résumé

En s'appuyant sur des sources à ce jour inexploitées, la présente contribution se propose d'analyser en détail la programmation, au lendemain des indépendances, des salles des deux circuits cinématographiques dominants l'Afrique francophone sud saharienne, notamment situées au Sénégal et en Côte d'Ivoire, marchés les plus importants. Ces sources permettent de largement relativiser, voire contredire, nombre de discours qui se sont tenus concernant la « qualité » des films proposés et d'en révéler la nature strictement idéologique. Elles permettent en outre de mieux comprendre le fonctionnement de l'activité de programmation des groupes, et également de saisir une partie des pratiques spectatorielles de l'époque. Au-delà de la nationalité des films, l'étude de leurs genres ou leurs modes d'exposition permettront de décrypter partiellement la réalité de l'offre des années 1960, révélant en creux les goûts des publics concernés.

**Mots-clés** : programmation ; salle de cinéma ; fréquentation ; Afrique francophone sud saharienne

*Films shown in African cinemas Secma-Comacico (1960-1961)*

### Abstract

Based on sources yet unexploited, the present contribution aims to analyze in detail the programming, in the aftermath of independence, of the theatres of the two film circuits dominating the francophone Africa, notably located in Senegal and Côte d'Ivoire, the most important markets. These sources make it possible to largely relativize, even contradict, a number of discourses that were held concerning the "quality" of the films on offer and to reveal their strictly ideological nature. It allows to better understand the functioning of the programming activity of the groups, and also to grasp part of the spectator practices of the time. Beyond the nationality of the films, the study of their genres and modes of exhibition make it possible to partially decipher the reality of the 1960s offer, revealing the tastes of the audiences concerned.

**Keywords**: programming; cinema hall; attendance; Francophone West Africa



Dans les quatorze pays d'Afrique sud saharienne<sup>1</sup> continentale colonisés par la France, regroupés au sein des deux fédérations d'Afrique Occidentale Française (AOF) et d'Afrique Équatoriale Française (AEF), la diffusion des films a été dominée de la Seconde Guerre mondiale à la fin des années 1970 par un duopole dirigé par des Français, les groupes Comacico<sup>2</sup> et Secma<sup>3</sup>. Dès le lendemain des indépendances et durant deux décennies, toutes les difficultés du cinéma en cette zone leur furent attribuées : « commerçants improvisés<sup>4</sup> », « bas niveau moyen [sic] des films<sup>5</sup> », abêtissement des foules par des programmes moralement dépravants, colonisation idéologique<sup>6</sup>, censure des films à valeur cinématographique et notamment ceux réalisés par les Africains, programmation majoritaire de films « racistes et incitant à la haine entre les peuples<sup>7</sup> », etc. Si ces propos de militants luttant contre l'impérialisme sont évidemment à resituer dans leur contexte historique, il n'est pas un article ni un ouvrage de cette période qui n'évoque l'implication toujours indiquée comme néfaste de ces deux groupes d'entreprises créés durant la colonisation. « Les sociétés nommées ci-dessus sortent régulièrement de leur stock local des "navets internationaux"<sup>8</sup> » ; « tout reste à faire dans le domaine de la conception culturelle de la programmation qui reste prisonnière de la tradition française, et dans ce qu'elle a de moins valable<sup>9</sup> » ; « [les films diffusés] constituent un mélange d'une affligeante médiocrité, véhiculant les valeurs de la sous-culture euro-américaine<sup>10</sup> ». Ces jugements abrupts perdurèrent au cours des décennies suivantes à propos de ces films « d'une qualité déplorable [axés sur la violence ou la sensiblerie]<sup>11</sup> » ; « quant à nous, il ne nous resta plus qu'à devenir le réceptacle des pires déchets culturels créés par les autres continents<sup>12</sup> », etc. Pourtant, c'est durant cette période que les salles de cinéma d'ex-AOF et AEF (Afrique sud saharienne francophone, ASF à la suite), connaîtront leur « âge d'or », avec une fréquentation et un attrait populaire à ce jour inégalés.

En ces temps de lutte pour la décolonisation des images, l'opposition à la domination du duopole se cristallisa du fait de la nationalité de leurs propriétaires, devenant l'un des axes du combat des cinéastes africains qui tentaient d'émerger. Mais leurs propos manquèrent d'une analyse précise des œuvres exposées en salle, et leur vision idéologique déforma largement la

<sup>1</sup> Dénomination préférée à « sub-saharienne » car le préfixe « sub » signifie « sous », connotation minorante construite par une géographie politique conçue par des cartographes occidentaux.

<sup>2</sup> Compagnie Marocaine Cinématographique et Commerciale, fondée par le Français Maurice Jacquin en 1932, plus puissant groupe de cinéma dans les colonies françaises sud sahariennes, dont le siège se situait à Dakar.

<sup>3</sup> Société d'Exploitation Cinématographique Africaine, fondée en 1936 par un autre Français, Maurice Archambeau qui lui donne son nom (Société d'Exploitation du Circuit Maurice Archambeau) avant son rachat en 1956 par l'un de ses cadres, Albert Mocaër.

<sup>4</sup> Monaco Eitel, « Situation actuelle et perspectives du cinéma en Afrique », rapport introductif, rencontre internationale, « L'Afrique dans la civilisation contemporaine » sous les auspices de l'UNESCO, Venise, 10-11 septembre 1961, p. 9.

<sup>5</sup> Sadoul Georges (1962), « Bases et perspectives des cinémas africains », Table ronde internationale sur les problèmes du cinéma africain, MIFED, Milan, 24-25 avril, p. 4.

<sup>6</sup> Boughedir Férid (1976), *Cinéma africain et décolonisation : étude des conditions culturelles et économiques de l'émergence de cinémas nationaux indépendants en Afrique dans la période post-coloniale*, Thèse de doctorat en littérature française/cinéma, Université Sorbonne Nouvelle Paris III.

<sup>7</sup> Cheriaa Tahar (1978), *Écrans d'abondance, ou cinéma de libération en Afrique ?*, Tunisie/Libye, SATPEC/EI Khayala-Libye, p. 32.

<sup>8</sup> Pommier Pierre (1974), *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Bordeaux, Pedone, p. 58.

<sup>9</sup> Hennebelle Guy (1972), *Les cinémas africains en 1972*, Dakar, Société africaine d'édition, p. 10.

<sup>10</sup> Diop Mohamed (1975), « Terre d'élection du cinéma, l'Afrique noire consomme les pires navets en forgeant son industrie du 7<sup>e</sup> art », *Recherche, Pédagogie et Culture*, 17-18, p. 31.

<sup>11</sup> N'Gosso Gaston Samé et Ruelle Catherine, *Cinéma et télévision en Afrique : de la dépendance à l'interdépendance*, rapport pour l'UNESCO, 1981 p. 11.

<sup>12</sup> Gadjigo Samba (1995), « Le cinéma africain dans le monde : étape ou état d'enfance », in Fepaci, *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Présence Africaine, p. 76.

réalité de cette programmation. À leur suite, les études concernant le cinéma sur le continent reprisent nombre de leurs discours, tout en se focalisant essentiellement sur les aspects esthétiques et les films tournés<sup>13</sup>, le parcours des réalisateurs<sup>14</sup>, puis ultérieurement sur la situation politique du cinéma et le lien avec les anciennes puissances coloniales<sup>15</sup>. Nombre d’entre elles évoquent la présence du duopole et sa mainmise sur la programmation, le plus souvent pour la déplorer, mais cela de manière globalisante en reprenant ces discours et écrits antérieurs sans jamais se livrer à une étude précise des deux entreprises.

Concomitamment, le très faible nombre d’approches économiques et sociologiques sur cette question mériterait, en soit, un examen poussé<sup>16</sup>, tout autant qu’un questionnement de la croyance en cette vision de leur programmation, colportée de manière impensée. Car la quasi-totalité des travaux concernés n’analyse, ni même souvent ne cite précisément, aucun titre de film proposé dans une salle à l’époque, se contentant d’une généralisation dépréciative : toutes les salles de tous les pays n’auraient tout le temps proposé qu’une sous-culture aliénante et idéologiquement orientée par les anciens colons. Il s’est ainsi constitué une *doxa* autour d’une programmation fictive et erronée des salles en ASF, de leurs origines à la fin des années 1970.

L’approche micro-économique que nous proposons tente d’évaluer l’ensemble de ces assertions. Elle porte sur deux ans de programmation effective, entre 1960 et 1961, titre par titre, semaine par semaine, sur plusieurs salles, et n’a, à notre connaissance, jamais été menée, sur aucun des pays considérés. Absence qui interroge d’autant plus que, si certains travaux d’exhumation des données sont souvent complexes dans ces pays, notamment par la faiblesse ou la mauvaise conservation des écrits, la source principale sur laquelle nous nous appuyons, un rapport de Michel Carrière<sup>17</sup>, disponible depuis six décennies, a souvent été reprise pour d’autres de ses aspects. Mais le riche matériau des titres diffusés sur le duopole en 1960-1961 n’a, à ce jour, jamais été exploité.

Après avoir évoqué le fonctionnement du système de distribution des films au moment des indépendances sur le continent et présenté les sources à disposition pour analyser la programmation, il conviendra de s’intéresser à plusieurs salles de cinéma, essentiellement au Sénégal et en Côte d’Ivoire. Afin de créer une rareté et une notoriété auprès des publics, les salles d’avant-première étaient très peu nombreuses au moment des indépendances : il s’agissait essentiellement du Rialto de Dakar, tête de pont de la Comacico en AOF, et du Vog

<sup>13</sup> Voir Barlet Olivier (1996), *Les cinémas d’Afrique noire*, Paris, L’Harmattan ; Pfaff Françoise (dir.) (2004), *Focus on African Films*, Bloomington, Indiana University Press ; Ruelle Catherine (2005), *Afrique 50. Singularités d’un cinéma pluriel*, Paris, L’Harmattan ; Ukadike Nwachukwu Frank et Akudinobi J. Jude G. (dir.) (2014), *Critical Approaches to African Cinema Discourse*, Lanham, Lexington Books.

<sup>14</sup> Voir Hennebelle Guy, Ruelle Catherine (dir.) (1978), *Cinéastes d’Afrique noire*, hors-série jeune cinéma, CinémAction, 3 ; Lelièvre Samuel (dir.) (2003), *Cinémas africains, une oasis dans le désert ?*, Corlet/Télérama, CinémAction, 106 ; Gugler Josef (2003), *African Film: Re-Imagining a Continent*, Bloomington, Indiana University Press.

<sup>15</sup> Voir Diawara Manthia (1991), *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University Press ; Fepaci (1995), *L’Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Présence Africaine ; Hoefert de Turegano Teresa (2004), *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*, Florence, European Press Academic Publishing ; Shaka Femi Okiremuete (2004), *Modernity and the African Cinema*, Trenton, Africa World Press ; Frindethie K. Martial (2009), *Francophone African Cinema: History, Culture, Politics and Theory*, Jefferson, McFarland ; Genova James E. (2013), *Cinema and development in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.

<sup>16</sup> Pour une *épistémé* des connaissances économiques sur le cinéma en ASF, voir Forest Claude (2019), *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L’Harmattan, pp. 17-44.

<sup>17</sup> Archives nationales (AN), 20050584/40, Carrière Michel, *Le marché du film dans les nouveaux États de l’Afrique tropicale atlantique*, Unifrance, 1962, 274 p. La programmation de salles occupe le quart de son rapport (pp. 144 à 200).

de Brazzaville en AEF, aux programmations voisines. Dans ces salles, les inédits étaient programmés aux meilleurs jours et aux meilleures séances, notamment le soir des week-ends et les jours fériés, complétés en semaine par plusieurs films plus anciens. Au sein du même circuit qui en possédait l'exclusivité de l'exploitation sur ces territoires, les films se succédaient les uns après les autres, toujours dans le même ordre, parfois dans la même ville lorsqu'il existait plusieurs salles du même groupe, puis de villes en villes et de pays en pays.

Pour la Comacico, une copie commençait sa carrière à Dakar, au Rialto, puis suivait à Abidjan, et lorsqu'il y avait deux copies du même film, l'autre partait à Brazzaville. Il est donc pertinent d'étudier une salle « locomotive » (d'avant-première), puis les « premières classes » (de première vision) qui n'offraient toutefois pas toutes le même service, ce qu'il sera aisé de constater dans la capitale de Côte d'Ivoire où le groupe possédait deux salles de première vision. La plus ancienne, le Club, longtemps seule de sa catégorie sur la ville, réalisait en 1958 un chiffre d'affaires de 30 millions de francs CFA (FCFA)<sup>18</sup>, chiffre remarquable, atteint en 1960 par son nouveau concurrent complémentaire du groupe, le Piazza. La baisse du chiffre d'affaire sera accentuée par l'arrivée d'une autre salle du groupe concurrent Secma, le Rex qui, mieux située dans la ville, réalise les meilleures recettes des trois. Ce second circuit assurait cependant surtout la programmation de salles plus populaires, dernière catégorie dont nous comparerons la programmation aux précédentes.

Comme en France, cette hiérarchie des salles recouvrait des réalités locales, sociologiques et économiques différentes, segmentant l'exploitation d'un film dans le temps. Le public plus aisé (ici massivement occidental et libano-syrien) était disposé à payer sa place plus cher dans les meilleures salles (en termes de confort comme d'accès aux films récents), puis des salles « mixtes » aménagées dans d'autres quartiers, au prix de place moins élevé, accueillait un public d'origines mélangées, avant que les salles populaires, les moins onéreuses mais aussi les moins confortables, massivement fréquentées par le public national<sup>19</sup>, accueillent une programmation plus tardive, proposant plus de titres hebdomadairement, et souvent d'autres genres.

## Indépendances africaines et distribution des films en ASF

Au lendemain des indépendances, dans un contexte de Guerre froide où le continent africain est le théâtre de tensions entre les différents blocs, la France met en œuvre des instruments pour maintenir une influence dans son « pré carré » : création d'un ministère de la Coopération en 1961, signature en 1960-1961 de nombreux accords diplomatiques, économiques et militaires. À côté d'interventions directes qui deviendront progressivement moins visibles, le rôle assigné aux organismes français, notamment dans le champ culturel (centres culturels français), a toujours été, et demeure, celui d'un *soft power*, d'une diplomatie d'influence. Projeter des films, mais en français ; aider à la formation, mais en France ; soutenir la production de films étrangers, mais en privilégiant les entreprises et techniciens français, etc. Cependant,

<sup>18</sup> En cette période, la parité est de 1 franc CFA = 2 francs français.

<sup>19</sup> Fourchard Laurent, Goerg Odile et Gomez-Perez Muriel (dir.) (2009), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, L'Harmattan.

au contraire des zones belge<sup>20</sup> et anglophone<sup>21</sup>, hors les reportages d’actualité, l’État français n’a jamais produit directement de films, ni procédé à leur diffusion commerciale auprès des populations africaines, laissant ce soin au secteur privé, en assurant simplement une mission de contrôle et de censure<sup>22</sup>.

Dans l’ensemble de ces pays, les deux entreprises cinématographiques économiquement intégrées verticalement (importation des films, distribution, propriété ou gestion d’une partie du parc de salles de cinéma, et surtout la programmation de nombreux points de projections<sup>23</sup>) contrôlaient effectivement toute la filière, maximisant ainsi leurs revenus. Pour leurs salles en propriété, le groupe pouvait conserver une marge comprise entre la moitié et les deux tiers du chiffre d’affaires, et pour celles programmées, les plus nombreuses, entre le tiers et la moitié<sup>24</sup>. Les droits de diffusion de la quasi-totalité des films importés, essentiellement de France et marginalement du Moyen-Orient, concernaient en moyenne entre cinq à sept cents titres par an, de toutes nationalités<sup>25</sup>, en passant obligatoirement par ce duopole<sup>26</sup> pour alimenter l’ensemble des salles de cinéma des deux anciennes fédérations coloniales, et cela encore au lendemain des indépendances – période ici analysée - durant deux décennies.

Les deux entreprises avaient calqué leur organisation sur les divisions administratives des 14 pays de l’ASF qui couvraient une vaste étendue de 7,7 millions de km<sup>2</sup> pour une population de seulement 26 millions de personnes aux habitats très dispersés. La seule ville conséquente était Dakar (300 000 habitants), puis Abidjan (moins de 50 000 habitants). À titre de comparaison, la France métropolitaine sur 550 000 km<sup>2</sup> comptait 70 % d’habitants en plus (44 millions en 1957). Ces données illustrent le grand éparpillement des points de projection, l’étroitesse absolue des marchés et leur faible rentabilité unitaire, et la nécessité d’amortir la diffusion des films sur l’ensemble de l’ASF, aucun pays et très peu de salles pouvant être autonomes économiquement, seule leur concentration au sein d’un nombre restreint d’entreprises intégrées assurant leur pérennité.

De ce point de vue, comme de celui de l’importation des films, de leur distribution comme de l’exploitation des salles, les indépendances et les changements politiques et restructurations territoriales n’eurent pas grande incidence (excepté la nationalisation partielle du cinéma en Guinée après 1958). La programmation demeura identique avant, pendant, et après cette période charnière de 1958-1960, essentiellement parce que les mêmes équipes et personnels restèrent en place ; les deux groupes se sont surtout toujours approvisionnés par

<sup>20</sup> Ramirez Francis et Rolot Christian (1985), *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, éd. Musée Royal de l’Afrique Centrale. Voir aussi l’article de Patricia Van Schuylenbergh dans ce numéro.

<sup>21</sup> Smyth Rosaleen (1979), « The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939 », *Journal of African History*, 20(3), pp. 437-450 ; Burns James (2013), *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

<sup>22</sup> Goerg Odile (2012), « Entre infantilisation et répression coloniale. Censure cinématographique en AOF, “grands enfants” et protection de la jeunesse », *Cahiers d’études africaines*, 205, pp. 165-198.

<sup>23</sup> Durant toute cette période, l’appellation de points (ou postes) de projection est plus adaptée que « salles » à l’européenne qui étaient minoritaires, côtoyant les nombreux lieux à ciel ouvert, fixes ou ambulants.

<sup>24</sup> Centre des archives économiques et financières françaises (CAEF), B-0067596-1, Institut de développement industriel, *Étude de la rentabilité prévisionnelle des circuits cinématographiques africains*, Paris, 1972.

<sup>25</sup> Pour la période étudiée, la distribution de films africains autres qu’égyptiens était inexistante au même titre que la production de films d’Africains des anciennes colonies. Pour les films d’Afrique du Sud, ils étaient confinés à leur territoire, à la fois pour des raisons politiques liées à l’apartheid, et pour des raisons économiques liées à la séparation géographique des marchés.

<sup>26</sup> Un duopole caractérise un marché où deux entreprises achètent (ici des films) à un grand nombre de vendeurs. Il est l’avers du duopole, deux entreprises vendant à un grand nombre d’acheteurs.

lots de films en grande quantité (au contraire de la situation métropolitaine, les films n'ont jamais été négociés à l'unité) ; ils achetaient les droits de ces films pour une très longue période (de plusieurs années) ; et ils s'étaient constitués des stocks de sécurité qui leur aurait permis de continuer à alimenter leurs salles deux à trois ans, même en cas d'interruption des importations. Il s'ensuivait une forte variété de programmations dans le temps et entre le type de salles, favorisées par l'ampleur du nombre de films importés.

Calqué sur le modèle français, le marché de l'exploitation était segmenté selon l'importance économique des salles qui assuraient la diffusion des films sur plusieurs années. Du fait d'un nombre de spectateurs restreints, les exploitants faisaient tourner très rapidement leurs copies de films, chaque titre n'étant diffusé que sur une ou deux copies pour toute l'ASF, copie qui ne restait que quelques jours à l'affiche pour chacune d'entre elles. Ce rythme de rotation sera souvent reproché à l'époque par des locuteurs qui méconnaissaient le fonctionnement spécifique de ces marchés<sup>27</sup>. Ces caractéristiques des marchés d'ASF (faiblesse démographique, urbanisation restreinte, étendue des territoires, etc.) imposaient la possession d'un catalogue de films très important et l'achat régulier par le duopsonne de droits de distribution de lots entiers de titres, la rentabilité principale des groupes se situant au niveau de l'exploitation du catalogue dans son ensemble, et non dans la recherche d'une maximisation des entrées sur chaque film. Cette différence structurelle avec les marchés occidentaux échappa à nombre d'observateurs, alors qu'elle est essentielle, car elle conditionne pour l'acheteur (importateur) la valeur des films. Ils ne sont dès lors plus considérés unitairement, mais comme des éléments interchangeables d'un lot, groupés au sein de tout un catalogue dont les producteurs et distributeurs du Nord souhaitaient céder les droits en bloc pour une longue période (trois à cinq ans), et non les négocier un par un, à la semaine ou au mois comme sur les autres marchés.

Les salles les plus importantes de la zone proposaient les films les plus récents, diffusés en « avant-première » pour l'ASF, puis la copie du film était acheminée dans les salles de première vision, puis de seconde vision, etc. Les copies circulaient de salle en salle au sein du groupe, selon leur importance économique décroissante, puis dans les différents pays, les copies étant le plus souvent acheminées par avion entre capitales, puis par camionnette entre salles. Cette segmentation du marché dans le temps selon la « fraîcheur » des titres, entre pays et en leur sein entre salles, coïncidait avec le poids économique des différents points de projection, assis sur les recettes qu'ils généraient, elles-mêmes dépendantes de leur localisation et du public qui les fréquentait. La programmation des salles choisies ici est donc entièrement similaire à toutes celles que possédaient les deux groupes dans les quatorze pays africains. S'il n'y a jamais existé de législation ségrégationniste, *de facto* les lieux étaient appréciés par les populations qui habitaient leurs quartiers environnants.

L'étude de la programmation de plusieurs salles de ces deux groupes dont la position hégémonique fut très tôt connue et déplorée<sup>28</sup>, permet d'appréhender une partie des pratiques spectatorielles. La programmation n'était pas nationale, mais internationale, couvrant l'ensemble des pays, établie seulement selon la sociologie des lieux. Nous étudierons quatre

<sup>27</sup> Notamment Cheriaa T., *Écrans...*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>28</sup> CAEF, B- 47517/1, Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique, Jean Coupan, note à l'attention de M. Alexis Thomas, Alger, 10 février 1942.



programmations, parfaitement transposables à toutes celles de tous les points de projections des quatorze pays de l’époque : celle d’une salle d’avant-première le Rialto de Dakar (Sénégal), puis de deux salles de première vision de la Comacico à Abidjan (Côte d’Ivoire) ; celle du circuit des salles populaires Comacico à Dakar et de celui des salles mixtes de la Secma (qui allait du Sénégal à la Côte d’Ivoire, puis remontait vers la Mauritanie, le Mali, la Haute- Volta, le Niger, le Congo, avant de revenir à Dakar).

## Études sur le duopole Comacico-Secma

Au moment des indépendances, la Comacico et la Secma possédaient ou géraient les meilleures salles du parc d’AOF-AEF, et en programmaient les trois quarts, respectivement 105 salles fixes par la Comacico, et 55 par la Secma, sur les 216 équipées en 35 et/ou 16 mm, essentiellement situées dans les grandes villes<sup>29</sup>. Ils alimentaient également les exploitants ambulants qui circulaient dans les villages non équipés d’un poste permanent de projection, donc sur une large partie de ces territoires, principalement ruraux et aux habitats dispersés. La programmation de ces ambulants est assez bien connue<sup>30</sup>, tant en genres qu’en nationalités, ceux-ci se fournissant marginalement auprès de commerçants libanais et principalement auprès du duopole.

Le groupe Comacico était le plus anciennement implanté et le plus puissant, engendrant environ moitié plus de recettes que son concurrent à cette période, et employant 545 personnes, toutes activités cinématographiques confondues<sup>31</sup>. C’est cette importance économique, culturelle (par la diffusion de la langue française) et stratégique (éviter que ces circuits cinématographiques ne tombent dans des mains étrangères) qui mena l’État français à s’y intéresser. Les salles des colonies françaises n’étaient pas assujetties à la taxe sur les billets (taxe spéciale additionnelle) finançant depuis 1948 en France le Centre national de la cinématographie (CNC). Ce dernier ne produisit alors aucune étude concernant les salles en Afrique. Aux indépendances, se souciant de l’influence de la France par la diffusion de sa langue, André Malraux, ministre des Affaires culturelles, commandita au CNC une étude afin d’évaluer l’action, la position, comme la valeur de ce duopole détenu par des Français. Unifrance films, association chargée de la promotion du film français à l’étranger, missionna en janvier 1961 Michel Carrière, un ancien cadre de l’Union Générale Cinématographique (UGC) nationalisée, qui fit deux voyages de plusieurs semaines sur place. Il en ramena un premier rapport<sup>32</sup> dans lequel il analysait de manière détaillée le fonctionnement de la Comacico et de la Secma, livrait un état des lieux précis tant du parc de salles que de leur programmation, et notamment la part de marché du film français. Historiquement fondateur, très richement documenté à partir d’observations faites sur le terrain, il sera repris par la suite plusieurs fois<sup>33</sup>, essentiellement pour les données économiques qu’il avait collectées. Mais, à notre

<sup>29</sup> Sur l’histoire de ces groupes, voir Forest C., *Les salles de cinéma...*, op. cit.

<sup>30</sup> Voir notamment Goerg Odile (2015), *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire ; Goerg Odile (2020), *Un cinéma ambulant en Afrique. Jean-Paul Sivadier, entrepreneur dans les années 1950*, Paris, L’Harmattan.

<sup>31</sup> AN, AG/5 (1)/1535, mémento sur les régions dans lesquelles s’exercent l’activité des entreprises de Monsieur Maurice Jacquin, s.l., s.a., 1957.

<sup>32</sup> AN, 20050584/40, Carrière Michel, *Le marché du film dans les nouveaux États de l’Afrique tropicale atlantique*, Unifrance, 1962, 274 p.

<sup>33</sup> SODECINAF, *Situation du cinéma en Afrique. Rapport à l’attention du Consortium Audiovisuel International*, mai 1971, 41 p. ; Pommier P., *Cinéma...*, op. cit. ; Boughedir F., *Cinéma...*, op. cit.

connaissance, jamais le matériau de la programmation des salles qu'il avait également enregistré ne fut ni repris ni analysé. Il constitue pourtant une documentation précise et très riche puisque portant sur plusieurs mois et jusqu'à deux ans pour certaines salles, recensant exhaustivement les films diffusés dans certains lieux emblématiques, car points de départ des circulations ultérieures des copies de films. C'est cet inventaire que nous exploiterons en le croisant à d'autres sources statistiques complémentaires, particulièrement celles du CNC<sup>34</sup> et celles issues du recueil de Simon Simsi<sup>35</sup> qui compile utilement certaines données du CNC, ainsi que les revues corporatistes *Le film français* et *La cinématographie française* pour les années considérées.

À la demande du gouvernement français<sup>36</sup>, Michel Carrière fit un deuxième voyage sur place l'année suivante et remis un court rapport complémentaire<sup>37</sup>. Il accompagnait le représentant de la *Motion Pictures Export Association of America* (MPEAA), M. Kermit Purcell, dans le but d'examiner les moyens d'envisager un rachat conjoint, France/États-Unis, des deux circuits qui se déclaraient en vente. Un volumineux rapport répertoria et évalua leurs actifs<sup>38</sup>, mais rien n'y concernait la programmation des salles.

Le meilleur connaisseur de cette période, Jean-René Debrix, responsable de la section technique du Bureau du cinéma au ministère de la Coopération de 1963 à 1979 se servit de ces rapports pour décrire la situation économique du cinéma dans son ensemble, n'entrant toutefois jamais dans le détail des programmations. Sa connaissance aigüe des goûts et des habitudes des publics africains l'amena à être l'un des rares à ne pas porter de jugement sur leurs pratiques, pas plus que sur les films consommés, même si son rejet de la domination hollywoodienne transparaissait<sup>39</sup>.

Enfin, bien que ne concernant pas la période étudiée, notons toutefois qu'Unifrance commanditera un second rapport, limité aux deux plus grands marchés cinématographiques, le Sénégal et la Côte d'Ivoire<sup>40</sup>, qui complétait et actualisait le rôle du duopole sur ces pays, et qu'un troisième rapport, couvrant toute l'ASF sortira en 1980<sup>41</sup> ; aucune programmation détaillée n'y figurait, rendant le premier rapport de Michel Carrière d'autant plus précieux de ce point de vue.

## Une salle d'avant-première : le Rialto de Dakar

Vaisseau amiral de la Comacico, dans la capitale du Sénégal, le Rialto était l'une des trois salles de première vision du groupe, et servait de vitrine pour la sortie des films sur l'ASF. Les films

<sup>34</sup> CNC, *Box-office de Paris/France, années 1947 à 1961*, Paris, CNC, 15 vol., 2009 à 2019.

<sup>35</sup> Simsi Simon (2012), *Ciné-Passions. Le guide chiffré du cinéma en France (1945-2011)*, Paris, Dixit.

<sup>36</sup> AN, 20050584/40, Secrétariat général du gouvernement, « Compte rendu de la réunion interministérielle du mardi 31 octobre 1961 ».

<sup>37</sup> AN, 19900289/103, Carrière Michel, *Moyens de production et de distribution en Afrique d'expression française*, Paris, 1963, 34 p.

<sup>38</sup> AN, 20050584/40, Motion Picture Export Association of America, Survey report on distribution and exhibition in French west and equatorial Africa, May 1, 1963, s. p.

<sup>39</sup> Il publia plusieurs articles, dont : Debrix Jean-René (1968), « Le cinéma africain », *Afrique contemporaine*, 38-39, pp. 7-12 ; (1973), « Dix ans de coopération franco-africaine ont permis la naissance du jeune cinéma d'Afrique noire », *Sentiers*, 43, pp. 13-19 ; (1975), « Situation du cinéma en Afrique francophone », *Afrique contemporaine*, 81, pp. 2-7.

<sup>40</sup> De Place Michel, *Rapport d'enquête sur le cinéma au Sénégal et en Côte d'Ivoire*, Unifrance Film, décembre 1970.

<sup>41</sup> Roitfeld Pierre, *Afrique noire francophone*, Unifrance Film, septembre 1980, 90 p.



passaient également à Brazzaville quasi simultanément, puis les titres suivaient le circuit des salles de première vision des autres pays, à Abidjan, Brazzaville, etc.

Les recettes cumulées des deux premières salles ont été de 65 millions de FCFA en 1961, soit une moyenne de 1,2 millions de FCFA par film, le Rialto en diffusant un, et un seul, différent chaque semaine, à deux ou trois exceptions près dans l’année. Il convient de souligner qu’il s’agit ici de recettes déclarées, or en l’absence de contrôle par une administration comme le CNC qui n’avait pas autorité sur ces territoires, la fraude était non négligeable, mais évidemment difficile à quantifier précisément. Il n’était pas tenu de registre pour les entrées – cette donnée n’étant d’aucune utilité pour les commerçants – mais on sait que le prix des places des salles du circuit Comacico s’établissait ainsi à la veille des indépendances.

**Tableau n° 1 : Prix des salles du circuit Comacico<sup>42</sup>**

Villes	Européens : 1° catégorie	Africains : 2° catégorie (adultes), et 3° (enfants)
Abidjan	210 F	50 à 110 F selon les salles
Bamako	185 F	30 à 100 F selon les salles
Bangui	200 F	40 à 110 F selon les salles
Brazzaville	200 F	40 à 110 F selon les salles
Conakry	160 F	30 à 100 F selon les salles
Cotonou	150 F	25 à 50 F selon les salles
Dakar	180 F	30 à 100 F selon les salles
Douala	200 F	50 à 110 F selon les salles
Fort Lamy	200 F	50 à 110 F selon les salles
Libreville	200 F	50 à 110 F selon les salles
Pointe-Noire	200 F	50 à 110 F selon les salles
Port Gentil	200 F	50 à 110 F selon les salles

Cela signifie qu’en moyenne un film pouvait générer 60 à 90 000 entrées/an pour les grandes salles, et que les deux établissements les plus prestigieux de Dakar accueillait chacun 200 à 350 000 spectateurs chaque année, fréquentation tout à fait remarquable et largement supérieure tant à la moyenne métropolitaine ( $\approx$  70 000 à l’époque,  $\approx$  100 000 en 2019), qu’à des villes françaises de taille (mais pas de sociologie) comparables : en 1961 par exemple, les 32 salles de Roubaix (267 298 habitants) enregistraient 2 804 000 entrées, soit 87 625 par salle<sup>43</sup>.

Concernant sa programmation, sur les deux années considérées, 1960 et 1961, le Rialto diffusa, comme dans les salles d’exclusivité européenne, un seul titre à l’affiche chaque semaine, hormis six semaines où il en proposera deux, soit 108 films différents en deux ans. Plus de la moitié des titres était française, avec une part non négligeable de coproductions

<sup>42</sup> Ces prix de place ont été trouvés dans plusieurs documents de la Comacico. Les prix en francs CFA peuvent être comparés avec ceux de la métropole, le prix moyen en 1957 y ayant été de 133 francs français (FF), les 411,2 millions de spectateurs en France ayant généré 54,8 millions de FF. CNC, *Bulletin d’information*, 54, décembre 1968, p. 276.

<sup>43</sup> CNC, *Bulletin d’information*, 78, décembre 1962, p. 234.

avec d'autres pays européens, notamment l'Italie. Les États-Unis n'en représentaient que moins d'un tiers, aucun titre d'un pays non occidental n'étant proposé.

**Tableau n° 2 : Ventilation des films selon leur genre et nationalité au Rialto de Dakar, du 31 décembre 1959 au 13 décembre 1961<sup>44</sup>**

Nationalité	Effectifs	Genre	Effectifs
France	50	Comédie	37
France coprod.	8	Action, aventure	30
États-Unis	31	Drame	26
Italie	12	Policier	11
Autres Europe	7	Western	4
<b>Total</b>	<b>108</b>		<b>108</b>

Au niveau des genres offerts, un gros tiers était des comédies, suivies des films d'action et dramatiques, mais assez peu de policiers, et de rares westerns, signes d'un public essentiellement occidental<sup>45</sup>, mais diversifié et plus familial que solitaire ou jeune et masculin, ces publics étant à l'époque plus attirés par les films d'action et western.

L'examen détaillé des titres sur ces deux années pleines<sup>46</sup> révèle de nombreux autres éléments selon des critères plus qualitatifs. D'abord leur « fraîcheur » par rapport à la date de sortie en métropole. Moins d'un titre par mois avait plus d'un an d'ancienneté, et bien que très irrégulier, le délai était en moyenne de trois-quatre mois seulement après Paris, certains titres, et non des moindres, sortant même quasiment en simultanément, tels *Le Président* (H. Verneuil) sorti le 1<sup>er</sup> mars 1961 à Paris, le 31 mars à Dakar, *La Bride sur le cou* (R. Vadim) 19 avril et 11 mai 1961, etc. Ces deux titres furent de très grands succès, puisque respectivement 14<sup>ème</sup> et 15<sup>ème</sup> au box-office (BO) France de l'année, et la quasi-totalité des titres proposés avaient donc été des succès populaires en métropole, plus de la moitié figurant même dans le top 50 du box-office de leur année de sortie, y compris tout en haut, tels *La Vache et le prisonnier* (H. Verneuil, 1<sup>er</sup> BO 1959), *Le Bossu* (A. Hunebelle, 3<sup>ème</sup> BO 1960), etc. Date de sortie rapprochée de celle en métropole et succès antérieur étaient donc des éléments de notoriété importants susceptibles d'attirer la clientèle de ces salles, sans toutefois qu'on ne sache si ces audiences s'y retrouvaient dans les mêmes proportions qu'en France. Faute d'accès aux livres de recettes

<sup>44</sup> Tous les tableaux sont de l'auteur, d'après la filmographie issue du rapport Carrière et des recherches sur les caractéristiques des films (voir les annexes en fin d'article).

<sup>45</sup> En 1961, les 20 premiers films du box-office français reflétaient une structure similaire en se ventilant : par nationalité, France et France coproductions 60 %, États-Unis 30 %, autres Europe 10 % ; et en genres : comédie 35 %, action 30 %, drame 20 %, policier 10 %, western 5 %. Simsi S., *Ciné-Passions...*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>46</sup> Voir annexe 1 : Films programmés du 31 décembre 1959 au 13 décembre 1961 au Rialto.

détaillées de salles, et en l’absence d’un organisme public sur la zone de type CNC, toute comparaison sur le niveau de la réception des films se voit de fait impossible à établir<sup>47</sup>.

Autre élément de valorisation des films, à côté de ceux plébiscités en leur temps par les Français, un nombre non négligeable de titres de ces deux années avait également obtenu des récompenses internationales telle *La Dolce vita* (F. Fellini, Palme d’or à Cannes, 1960), ou les deux Lion d’or à Venise en 1959, *Le Général della Rovere* (R. Rossellini) et *La Grande guerre* (M. Monicelli). Pour l’année suivante, ce sera *La Nuit* (M. Antonioni) Ours d’or à Berlin 1961 et *La Garçonnière* (B. Wilder) Oscar du meilleur film 1961. Ce souci de qualité passait également par la programmation occasionnelle de films aujourd’hui recommandés art et essai, tels *Zazie dans le métro* (L. Malle, 1960), *Exodus* (O. Preminger, 1961), etc. et même la Nouvelle vague fut représentée notamment par J.-L. Godard avec *À bout de souffle* (1960). Les films de qualité favorisés par la récente commission de l’avance sur recettes au CNC mise en place par André Malraux en 1959 furent également massivement diffusés, illustrant l’ouverture et l’éclectisme parfois exigeant de la programmation : *La Princesse de Clèves* (J. Delannoy), *Le Dialogue des carmélites* (Ph. Agostini et R. L. Bruckberger), etc.

Ainsi, pour sa clientèle, de fait essentiellement non-africaine, le Rialto de Dakar proposait des films récents, variés et de très grande qualité, commerciale comme cinématographique, à un niveau peu fréquemment observé dans la majorité des salles françaises, même parisiennes<sup>48</sup>. Cette offre, de très grand standing selon tous les critères métropolitains de l’époque, fortement appréciée par les publics concernés, est étonnante de par sa diversité et sa large ouverture notamment en genres et identités des réalisateurs, et se trouve aux antipodes des discours globalisants et abstraits tenus postérieurement sur les salles de la Comacico.

## Deux salles de première vision : les Plaza et Club d’Abidjan

En raison de leur multiprogrammation (plusieurs films par semaine et quelquefois par jour), le relevé détaillé sur une aussi longue période de la programmation de ces deux salles de première vision de la Comacico serait plus fastidieux, mais durant trois mois, entre décembre 1960 et février 1961, il permet déjà d’établir plusieurs choses.

Sur les 185 séances du Plaza, les films français en ont occupé 111 (60 %), et 41 sur 111 (37 %) pour le Club, soit à elles deux 155 sur 296 (52 %). On ne connaît toutefois pas la part de marché respective pour les recettes des films selon leur nationalité, la correspondance étant loin d’être assurée, car n’étant pas proportionnelle avec l’offre (de séances) ni avec celle de la demande (de la venue des spectateurs). En effet, toutes les séances ne sont pas fréquentées identiquement, ce que montrera très clairement le choix des films exposés aux meilleures séances, celles du week-end étant plus fréquentées et davantage par les Européens. D’autre part le prix moyen des places était moins élevé en semaine, tant du fait des films proposés que de par la sociologie du public qui s’y rendait, davantage africain.

<sup>47</sup> En revanche, pour une autre clientèle de villages au Mali et en Haute-Volta, la récente exhumation des cahiers de compte d’un exploitant ambulant entre 1956 et 1959 permet de constater que, très logiquement, ces deux critères n’avaient ni sens ni incidence pour les Africains concernés, la hauteur des recettes étant déconnectée des films programmés. Voir Goerg O., *Un cinéma ambulant...*, *op. cit.*, pp. 144 et suivantes.

<sup>48</sup> Voir Bessy Maurice, « Évolution du cinéma en France au cours des 13 dernières années (1945-1958) », *Le film français*, 727-278, 1958, pp. 53 et suivantes.

Les films les mieux exposés, lors des trois ou quatre séances du week-end les plus fréquentées, étaient rarement non français et non américains : seulement deux en trois mois, reflétant ainsi le goût et la demande des spectateurs, et l'adaptation d'une offre nullement indifférenciée, mais étroitement adaptée de la part des programmeurs. Par ailleurs, bien qu'offrant moins de séances, le Club offrait davantage de films, en ne les exposant jamais plus de deux jours, contre trois, les vendredi, samedi, dimanche, pour le film le plus récent de la semaine au Plaza. Ainsi il y a eu au total 41 films français au Plaza, soit une proportion un peu supérieure (66 %) au nombre de séances, et 31 au Club (36 %), sensiblement équivalente.

**Tableau n° 3 : Ventilation des films selon leur genre et nationalité aux Club et au Plaza décembre 1960 à fin février 1961**

Films	Plaza		Club	
	<i>nombre</i>	<i>pourcentage</i>	<i>nombre</i>	<i>pourcentage</i>
France	41	66	31	36
États-Unis	12	19	35	41
Italie	5	8	8	9
Autres Europe	4	7	9	10
Autres monde	0	0	3	4
<b>Total</b>	62	100	86	100
<i>Genre</i>				
Action, aventure	9	14	33	38
Comédie	27	44	18	21
Drame	20	32	16	19
Policier	5	8	10	12
Western	1	<2	9	10

À la différence du Rialto de Dakar, ces deux salles donnent une claire illustration d'une programmation « en vrac », mélangeant tout type de films, tant en genre, valeurs esthétiques que commerciale, quoique nettement distinctes entre ces deux établissements du même groupe dans une même ville, ce qui livre de nombreux enseignements. La rapidité d'obtention de certains titres pour le Plaza, au moins un chaque semaine parmi ceux de l'année qui précédait, mais souvent dans les trois ou quatre mois seulement après leur sortie nationale en France signifie qu'en 1961 Abidjan diffusait les films plus rapidement que la majorité des salles françaises ! Là aussi, il ne s'agit donc nullement d'une programmation par défaut, qui n'aurait accueilli que les titres dont les salles et distributeurs français n'auraient pas voulu.

Ces titres étaient effectivement loin d’être de second ordre, de très grands succès faisant partie du catalogue offert, suivant en cela le Rialto<sup>49</sup>. Bien que dominants, les films français laissaient la part belle aux autres nationalités, États-Unis et Italie essentiellement. Sans être spécialisés ou monocolors, ils s’articulaient autour d’un triptyque : la comédie, le drame, et dans une moindre mesure l’action, offrant une variété de genres adaptée à la satisfaction des différentes catégories de spectateurs. Ce n’étaient pas non plus des titres de seconde zone, car tous les grands noms de la période étaient présents au Piazza, les Français (M. Allégret, A. Cayatte, H. Verneuil, etc.) et les étrangers (I. Bergman, K. Vidor, etc.). Des films d’auteurs, de la Nouvelle vague (C. Chabrol, L. Malle), d’art et essai (*Et Dieu créa la femme*, *La Dolce vita*, *Antoine et Antoinette*, etc.) étaient également régulièrement proposés. Au total, le Piazza offrait une programmation nettement plus riche et diversifiée qu’une majorité de salles métropolitaines de l’époque<sup>50</sup>, les films violents s’y trouvant fortement minoritaires (22 %), contredisant là aussi les clichés stéréotypés qui seront construits ultérieurement.

Mais, pour cette salle, il faut ajouter que l’un des facteurs de succès, et l’une des explications très probable de son attractivité était le principal trait saillant de cette programmation : les têtes d’affiches<sup>51</sup>. À de très rares exceptions près, tous les films en comportaient, et, comme ailleurs<sup>52</sup>, il semblerait que ce soient les noms des acteurs et actrices connus de cette époque qui aient été le réel dénominateur commun fédérateur du public du Piazza : Bourvil, De Funès, Fernandel, Souplex, etc. pour les comiques français ; Gabin, Marais, Bardot, Moreau, etc. pour les autres, Gardner, Brynner, Lollobrigida, Guinness, etc. pour les étrangers. Peu de salles européennes auraient pu se vanter d’avoir concentré autant de grands noms en une aussi courte période, et on ne peut que constater que l’identification des spectateurs aux vedettes ainsi que la starification<sup>53</sup> qui constituera durablement le moteur du succès du cinématographe, jouèrent à plein, y compris chez des spectateurs dont la couleur de peau et l’origine étaient très éloignés de celles de tous les acteurs présents à l’écran. En revanche, le Club diffusait peu de têtes d’affiche, peu de grands noms de réalisateurs, avec des titres en moyenne nettement plus anciens, les reprises de films de 1956 à 1958 étant majoritaires, ainsi que le montre le report exhaustif de la programmation sur les même trois mois.

Situés dans la même ville, appartenant au même groupe et de même catégorie, le Piazza et le Club proposaient ainsi des programmations complémentaires, pour des publics *a priori* légèrement différents, même s’ils partageaient en moyenne deux films le week-end, une salle jouant en général en matinée, l’autre en soirée, et inversement, les projectionnistes devant faire l’aller-retour entre les deux établissements afin de s’échanger les bobines. La segmentation du marché par la programmation était donc effective, y compris pour ces salles s’adressant à un public mixte (occidental, moyen-oriental et africain). Loin d’être indifférents et ignorants des goûts du public qu’ils ne cherchaient donc à façonner en aucune façon, les programmeurs

<sup>49</sup> Voir annexe 2 : Films programmés du 1<sup>er</sup> décembre 1960 au 28 février 1961 au Club d’Abidjan

<sup>50</sup> Pour une analyse détaillée de la programmation d’une salle française qui passera durant cette période du commercial à l’art et essai, voir Forest Claude et Serceau Michel (2014), *Le Patis. Une salle de cinéma populaire devenue salle d’art et essai (Le Mans, 1943-1983)*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

<sup>51</sup> Voir annexe 3 : Films programmés du 1<sup>er</sup> décembre 1960 au 28 février 1961 au Piazza d’Abidjan.

<sup>52</sup> Vincendeau Ginette (2000), *Stars and Stardom in French Cinema*, Londres & New York, Continuum.

<sup>53</sup> Morin Edgar (1957), *Les stars*, Paris, Seuil ; Dyer Richard (2004), *Le star-système hollywoodien*, Paris, L’Harmattan.

de la Comacico tentaient de s'adapter finement à la demande. Il ne s'agissait pour le groupe que d'optimiser son offre marchande afin de maximiser les recettes, et non de chercher à imposer un point de vue idéologique<sup>54</sup>, ni à favoriser tel ou tel type de cinématographie, tant suivant son esthétique que suivant sa nationalité.

Le Club proposait parfois quelques séances en double programmation et, contrairement au Plaza qui assurait une matinée et une soirée tous les jours (en semaine avec le même film), il proposait chaque jour des soirées, une matinée le samedi ou le dimanche, mais aussi parfois le jeudi, jour de repos pour les enfants avec un film adapté. De fait, la programmation du Plaza ne s'adressait qu'aux adultes, *a priori* plus européens, le Club ayant ciblé un public d'enfants et jeunes adultes, et plutôt masculin. Si le nombre de films différents diffusés était plus important au Club, les cinq genres principaux y étaient représentés, l'action dominant toutefois largement (38 %), à côté des policiers (12 %) et des westerns (10 %).

Sur la ville d'Abidjan, la Comacico avait donc nettement segmenté l'offre pour satisfaire tous ses publics, y compris pour les salles de première vision avec deux salles très différentes et complémentaires en programmation.

## Le circuit des salles populaires Comacico

Après les salles de première vision et les salles mixtes, une partie des films inédits continuait de circuler, à l'exception de ceux qui n'étaient pas adaptés à la sociologie (âge, milieu d'origine, etc.) et donc aux goûts des publics des salles populaires, nettement plus nombreuses, généralement uniquement fréquentées par la population native du pays. Le double programme (deux films à la même séance pour le prix d'un) était rapidement devenu la règle, les séances se tenant en soirée, six à sept jours de la semaine, soit une douzaine de films proposés hebdomadairement, donc environ 600 à 700 différents par an. Cela nécessitait de croiser avec des films déjà diffusés et plus anciens, et avec de nombreuses reprises de films ayant eu du succès, et également des films des Suds, catalogués comme « arabes » et « hindous », en fait essentiellement d'Égypte et d'Inde. Une fois constitués, ces programmes suivaient un ordre chronologique immuable entre ces salles, au sein d'un premier pays, puis dans un autre, avant de retourner au stock initial, composant des « circuits »<sup>55</sup>.

Pour la Comacico, sur Dakar, l'ordre des salles populaires partait du Corona pour se rendre au Vox, puis El Malik, Rex, Star, El Madj, El Amir, Medina, Le Mali, Al Karim-Pikine, El Milal-Pikine, Dakar et sa banlieue se voyant desservis en une douzaine de jours, avant d'envoyer les copies du programme dans une autre ville puis un autre pays. Cette programmation n'était donc plus hebdomadaire, mais quotidienne, et non plus film par film mais par blocs de programmes identiques pour toutes les salles populaires de Dakar, avec un jour de décalage entre elles, les copies suivant ensuite la même logistique dans d'autres capitales.

<sup>54</sup> Ces reproches méconnaissent de surcroît la personnalité du dirigeant-fondateur Maurice Jacquin. En 1959, par crainte d'une généralisation des nationalisations aux indépendances, il rapatria son centre opérationnel en France, et se lança dans la production et la distribution, toujours sous l'enseigne Comacico. Sa première production, qu'il distribua également, fut en 1961 le film de Claude Bernard-Aubert, *Les Lâches vivent d'espoir*, son titre anglais étant plus explicite *My baby is black !* qui traite des regards malveillants portés sur l'amour entre une femme blanche et un homme noir.

<sup>55</sup> Numérotés par la Secma selon la semaine de leur première mise sur le marché (donc 53 circuits).



En l’analysant sur la même période que les salles de première vision, outre le rythme de changement et le double programme systématique, de fortes différences apparaissent. Sur la période du 1<sup>er</sup> janvier au 5 mars 1961, malgré deux films différents chaque jour, très peu de films sont repris (six), soit en moyenne un tous les dix jours. Sur les deux mois (64 jours) considérés, sans compter un jour de relâche, lié au deuil de Mohamed V<sup>56</sup>, et un triple programme autour d’un film à épisodes (*Zorro l’homme araignée*), il y eut donc 122 programmes, dont 118 titres différents<sup>57</sup>.

Les genres, nationalités et anciennetés dans les salles populaires étaient très différents de ceux des salles mixtes et de première vision, et livrent de riches enseignements. Pour les nationalités, la grande caractéristique est la présentation, deux fois par semaine, les mercredis et samedis, autrement dit le meilleur soir car le plus fréquenté, d’un double programme composé d’un film indien et d’un film égyptien, parfois de deux films égyptiens. Cette spécificité, progressivement mise en place au cours de la décennie précédente, rencontrait un net succès auprès des populations locales. Elle appelle de nombreuses remarques. Premièrement, la régularité et l’abondance de cette offre, le quasi-monopole que Maurice Jacquin, le fondateur et unique dirigeant du groupe Comacico, avait pu construire sur ce catalogue et le fait que les titres diffusés étaient directement importés des pays considérés, à peu près aucun n’ayant été exploité en Europe. Deuxièmement, la forte dévalorisation symbolique que leur origine leur affectait aux yeux de certains, du Nord comme de l’élite africaine. Puisque venant de pays dominés, ils étaient considérés comme étant de mauvaise qualité, et ne posséderaient pas la légitimité délivrée par les instances (revues, critiques, festivals) de l’ancienne puissance coloniale<sup>58</sup>. Enfin, la double difficulté qu’il y aurait aujourd’hui à en parler, d’une part en raison de l’écart temporel, six décennies ayant modifié les regards et les capacités d’évaluation, et surtout du fait que la quasi-totalité des titres n’est toujours pas référencée sur les bases de données usuelles, et introuvables sur les moteurs de recherche occidentaux. Doublement invisibles donc, et même triplement si on y ajoute la dévalorisation académique et critique dont ils sont atteints. Et pourtant, preuve de la méfiance qu’il faut garder envers toute généralisation hâtive, par exemple *Mother India* (Mehboob Khan, 1957) fut un succès historique en Inde et en Afrique : il sortira en ASF (3 juillet 1963) avant la France où il passera alors inaperçu<sup>59</sup>, avant de se voir recommandé art et essai... quatre décennies plus tard.

<sup>56</sup> Le Sénégal est un pays musulman, et il est symptomatique que le décès du souverain du Maroc, survenu le 26 février 1961, ait donné lieu à un jour de deuil (le 28) qui ne sera observé que dans les salles populaires, fréquentées par les Sénégalais.

<sup>57</sup> Voir annexe 4 : Films programmés du 1<sup>er</sup> janvier au 5 mars 1961 dans les salles populaires Comacico de Dakar.

<sup>58</sup> « On nous rétorquera que le cinéma indien et le cinéma égyptien connaissent aussi une ferveur certaine en Afrique. C’est exact. Sur le plan esthétique, il n’y a généralement pas lieu de s’en féliciter », Hennebelle G., *Les cinémas...*, op. cit., p. 7.

<sup>59</sup> Diffusé en France sous le titre *Les bracelets d’or*, il permet de mesurer l’engouement des populations africaines pour les films indiens puisqu’il réalisa plus de recettes dans les anciennes colonies qu’en métropole. Voir à ce propos Chatterjee Gayatri (2002), *Mother India*, British Film Institute.

**Tableau n° 4 : Ventilation des films selon leur genre et nationalité dans le circuit populaire Comacico autour de Dakar, du 1<sup>er</sup> janvier au 5 mars 1961**

Nationalité	effectifs	Genre	effectifs
États-Unis	42	Action, aventure	40
Égypte	18	(Égypte)	(18)
France (y compris coprod.)	18	Western	18
Inde	13	(Inde)	(13)
Italie	7	Drame	12
Autres Europe	7	Comédie	10
Autres monde	4	Policier	6
<b>Total</b>	<b>118</b>	<b>Total</b>	<b>118</b>

Dans les genres, l'action (aventure, guerre) prédomine largement avec 40 titres, suivis des westerns (18), formant avec les policiers 60 % des titres offerts. En y ajoutant les 31 titres égyptiens et indiens, on constate que ce qui faisait l'attraction et le succès des autres salles, les comédies notamment, sont quasi absentes. Les films issus des États-Unis dominent largement, (42), suivis du tandem Égypte/Inde (31), et on n'enregistre que 18 titres français – conséquence de la sélection par les genres, et non par les nationalités ; erreur d'analyse commise à l'époque, et encore aujourd'hui par nombre d'instances censées promouvoir la francophonie.

Pour l'ancienneté des titres, en dehors d'un film récent issu du circuit de première vision, les autres titres étaient nettement plus anciens. Les reprises étaient nombreuses, puisque 40 titres avaient plus de quatre ans, une douzaine datait de 1957, autant de 1958, 10 de 1959 et seulement 9 de 1960 ; ainsi, seulement une dizaine d'entre eux avait été exploitée dans les autres salles de première vision au cours de l'année écoulée. Les programmations, suivant les publics et leurs goûts, s'avéraient nettement distinctes.

Pour autant, cela ne veut pas dire que les films proposés issus des industries du Nord étaient de second ordre, ou n'auraient constitué que le rebus délaissé par les spectateurs des pays concernés. En effet, sur les soixante titres dont nous avons pu retrouver les entrées en France (de 1954 à 1960), 28 y ont réalisé plus d'un million d'entrées, et tous les autres plus de 200 000, soit une moyenne de 1,2 million d'entrées par film. Il convient assurément de replacer le marché français dans son contexte, qui se situait à un niveau presque double du contemporain ( $\approx 354$  millions d'entrées en 1960,  $\approx 213$  millions en 2019) avec de surcroît presque moitié moins de films en salles. Mais ce niveau peut être, par exemple, comparé avec la moyenne des entrées générées par les films d'Africains francophones sortis en France entre 1960 et 2018, soit 32 000 spectateurs par film<sup>60</sup>.

Là encore, faute d'enquête sur le moment, il est très difficile d'évaluer rétrospectivement la réception par les spectateurs, car il est exceptionnel que les films qui demeurent dans les

<sup>60</sup> Forest Claude (2018), *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, L'Harmattan.

mémoires, tant populaires que cinéphiliques, correspondent à leur niveau d’entrées enregistrées en salles. Parmi les films passés dans ces salles début 1961, si *Le Gaucher* (M. Ritt, 1958) ou *Les Yeux sans visages* (G. Franju, 1960) ont pu marquer les cinéphiles, ils ne réalisèrent respectivement que 655 229 et 620 872 entrées en France. Mais à l’inverse, qui se souvient de *La châtelaine du Liban* (R. Pottier, 1956) qui attira pourtant 2 458 987 spectateurs ? Ou *Ces dames préfèrent le mambo* (B. Borderie, 1958) qui fit 2 069 825 entrées<sup>61</sup> ? Et cela ne nous dit rien de leur réception par les différents publics des différentes villes des pays d’ASF. Mais, films très populaires ou œuvres devenues des classiques, tous les spectateurs africains ont pu accéder dans les salles de la Comacico à l’éventail des productions proposées en France à la même époque, tant par les distributeurs français que par les filiales des majors états-uniennes, et cela sans tri ni filtre. Rare sont les observateurs, à l’instar de Paulin Vieyra, qui reconnaîtront que les producteurs de l’Occident ne produisent pas spécialement des films pour un public africain. Si donc, les films qu’on envoie en Afrique et dont beaucoup sont particulièrement médiocres et sans intérêt et continuent d’être fabriqués, c’est qu’il existe d’abord en Occident un public pour ces films. On peut en conclure, vu le nombre de ces réalisations, que ce public est encore important, et en déduire qu’à la limite, il est aussi inculte et d’un niveau de compréhension aussi bas qu’une certaine catégorie du public africain<sup>62</sup>.

Mais il est à noter que même Paulin Vieyra qui écrira les travaux qui demeureront longtemps les plus complets et précis sur la situation du cinéma sur le continent, ne livrera ni n’étudiera jamais précisément la programmation d’aucune salle, ni ne citera aucun titre, y compris dans son ouvrage de référence qui recense par ailleurs de manière précise le parc de salles africaines.

## La programmation des circuits de la Secma

Si, pour ses salles de première vision, la Secma avait adopté un type de programmation voisin de la Comacico, sa stratégie principale pour les salles populaires était un peu différente, et son catalogue de films également. La circulation des inédits partait identiquement de Dakar (Le Palace), puis suivait au Rex d’Abidjan avant d’atteindre Le Paris de Brazzaville. Il y était présenté deux films différents par jour, un en matinée et un en soirée, qui passaient plusieurs jours de suite en alternance. Comme pour la Comacico, les genres et nationalités de films étaient adaptés à la sociologie du public selon le quartier d’implantation des salles. Du fait de son positionnement, passant davantage de films policiers et d’action, la part du film français était moindre que chez son concurrent (4 à 5 % moins élevé), et celle des États-Unis prépondérante, avec toutefois des variations selon les salles programmées.

Après Dakar, les films faisaient le tour des salles mixtes du Sénégal, puis de la Côte d’Ivoire, de la Mauritanie, du Mali, de la Haute-Volta, du Niger, du Congo-Brazzaville, avant de revenir à Dakar. Pour ces circulations, un lot de dix films composait un « circuit » hebdomadaire de cinq programmes de deux films chacun (soit 530 par an). Ces circuits de films étaient donc inchangés d’une salle à l’autre, quel que soit le pays. En général, quatre de ces doubles programmes comprenaient un inédit (qui passait auparavant dans les salles de première

<sup>61</sup> Simsi S., *Ciné-Passions...*, op. cit.

<sup>62</sup> Vieyra Paulin Soumanou (1975), *Le cinéma africain. Des origines à 1973*, Paris, Présence Africaine, p. 241.

vision), et ils se voyaient ordinairement diffusés autour du week-end, les autres titres venant en complément.

En analysant quatre de ces circulations de programmes, les circuits n° 50 à 53<sup>63</sup>, soit 40 titres, on peut repérer plusieurs traits distinctifs. Les titres étaient nettement plus anciens que pour le circuit populaire de la Comacico, de quatre à cinq ans d'âge en moyenne, avec seulement quatre titres de 1960 et autant de 1959, malgré seize inédits. Les genres et nationalités étaient nettement différents, les États-Unis représentant presque la moitié des programmes, corollaire d'une forte domination des films policiers et d'aventures. L'absence de films égyptiens résultait de la captation de leur approvisionnement par la Comacico, cette même position explicitant probablement la faible présence de westerns.

**Tableau n° 5 : Ventilation des films selon leur genre et nationalité des circuits populaires 50 à 53 Secma, décembre 1960**

Nationalité	effectifs	Genre	effectifs
États-Unis	18	Action, aventure	10
France	8	Policier	14
Italie	4	Comédie	7
Autres Europe	6	Drame	5
Inde	2	(Inde)	(2)
Autres monde	2	Western	2
<b>Total</b>	<b>40</b>	<b>Total</b>	<b>40</b>

Les acteurs et réalisateurs possédaient une moindre renommée, et en général les films avaient réalisé de moins bons scores en métropole, même si on comptait aussi quelques exceptions, telles *Les Ponts de Toko-ri* (M. Robson, 1955, 2 834 730 entrées) ou *Comment qu'elle est !* (B. Borderie, 1960, 2 103 266 entrées), mais près de la moitié d'entre eux avaient enregistré moins de 200 000 entrées durant leur carrière française<sup>64</sup>.

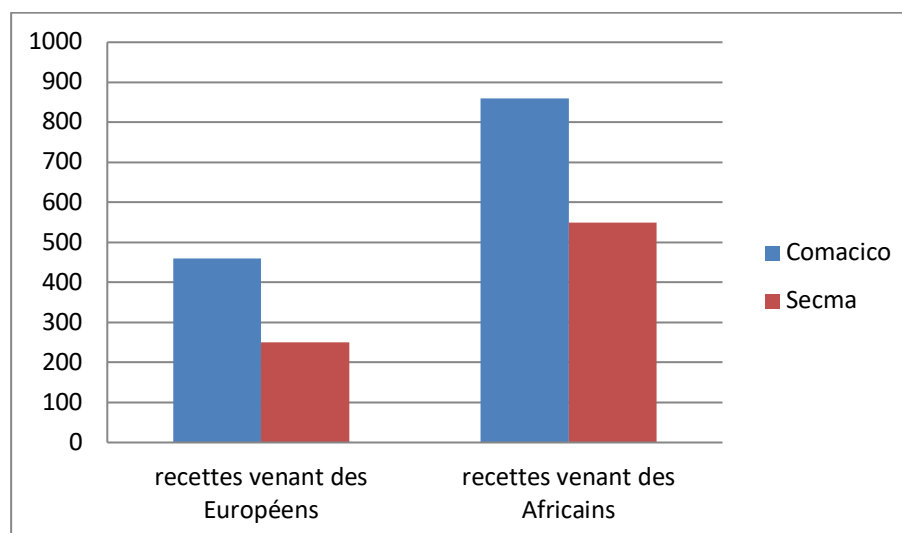
Pour l'ensemble de ces raisons, symptômes d'un groupe dominé économiquement par son concurrent et s'adressant davantage aux publics populaires africains, il est compréhensible que la Secma ait joui d'une moins bonne réputation auprès des intellectuels tant français qu'africains. Cependant, elle satisfaisait grandement une partie de la population de l'ensemble des capitales, où elle pouvait de surcroît obtenir de très bons résultats. Ainsi, le Rex à Abidjan était une salle très bien placée qui, malgré une programmation légèrement décalée dans le temps, obtenait de meilleurs résultats que les deux salles de première vision de la Comacico réunies. Et progressivement, la Secma rattrapa son retard économique sur les salles de la Comacico, qui continuaient toutefois, en raison de leurs implantations, à légèrement attirer

<sup>63</sup> Voir annexe 5 : Programmation des salles populaires Secma en décembre 1960.

<sup>64</sup> CNC, *Box-office de Paris/France...*, op. cit.

davantage les Européens. Ainsi, en fonction de la localisation des salles et de leur clientèle, en 1962 si la Comacico pesait 1,3 milliard de FCFA et la Secma 800 millions de FCA, 35 % des recettes de la première provenaient des salles « européennes », contre 31 % pour la seconde.

**Graphique n° 1 : Ventilation des recettes des groupes Comacico et Secma pour l’année 1962 en millions de FCFA<sup>65</sup>**



Cette forte proportion, due notamment à l’emplacement des salles, à leurs prix de places plus élevés, comme aux habitudes et pratiques culturelles, souligne qu’un tiers des recettes des salles, et donc de l’amortissement des films, ne provenait pas des Africains, mais de l’ensemble des expatriés occidentaux. Ce fait notable a été passé sous silence, alors que cette présence des étrangers dans les salles africaines leur était économiquement essentielle, ainsi qu’au fonctionnement de toute la filière. Les ignorer en tant que public constitué, notamment dans les programmes qui seront ultérieurement proposés après les nationalisations et rachats des salles du duopole (1970-1980), contribua assurément à satisfaire un sentiment nationaliste, mais a nui à la rentabilité puis à la survie des salles.

Incidemment, comme il a été mis en relief par les exemples analysés, la programmation des films français variait notablement entre les différents types de salles, atteignant selon le circuit 55 à 60 % pour les salles européennes, contre 12 à 15 % pour les autres salles. Là aussi, les programmeurs de la Secma pratiquaient bien la différenciation de l’offre en fonction des publics, et, même pour un public plus populaire et national que pour la Comacico, n’ignorait absolument pas les variations locales dans les expressions des goûts des différents publics. Ainsi, au-delà d’un taux moyen d’environ 28 % pour la part de marché du film français, ce différentiel mesure le très fort écart de pratiques entre les deux types de populations, le taux moyen apparemment élevé masquant une désappétence réelle et ancienne des Africains pour

<sup>65</sup> Tiré de AN, 20050584/40, Carrière Michel, *Le marché du film dans les nouveaux États de l’Afrique tropicale atlantique*, Unifrance, 1962, 274 p.

les films d'origine française dont les genres de prédilection (comédie, drame, comédie dramatique) ne coïncident pas avec les goûts et pratiques spectatorielles locales<sup>66</sup>.

\*\*\*

L'ampleur quantitative des films diffusés et le nonaccès aux grilles exhaustives de programmation des deux circuits sur une très longue période pose assurément des problèmes pour pousser l'analyse plus avant, mais l'étude de l'échantillon sur deux ans montre une richesse et une variété incontestable de situations, semblables à celles globalement proposées en France, mais nettement supérieure en diversité à ce que proposaient nombre de salles de petites ou moyennes villes européennes. Une programmation segmentée permettait de toucher tous les publics, tant par les localisations des salles, leurs programmations, que les prix pratiqués. Pour les salles à multi programmation hebdomadaire et souvent à double programme, la variété dans les origines des films offrait une réelle diversité culturelle, également supérieure à celle proposée à cette époque dans tous les pays du Nord, France incluse.

Toutefois, de par le nombre de films achetés et mis sur le marché africain, il n'a pu se constituer une valorisation symbolique des œuvres, ni un discours critique, et encore moins la formation de ciné-clubs au sein de ces salles. Les conditions sociales, économiques, culturelles – et pas simplement l'offre marchande – n'ont pu favoriser l'émergence de la cinéphilie, telle qu'elle se forgeait à cette époque en France et en Afrique du Nord. Dans cette programmation « en vrac » des deux circuits, le spectateur bénéficiait du plus grand choix mais devait ériger son propre panthéon, établir sa hiérarchie (p)référentielle personnelle. Qu'une demande sociale de fabrication de cette cinéphilie n'ait pas émergé dans les pays d'ASF est une véritable question, rarement abordée, la faute en étant toujours rejetée sur le duopole et de ce qu'il en aurait été de sa volonté d'assujettissement colonial. Ceci créa toutefois assez facilement un bouc émissaire dont la mise à mort la décennie suivante a apaisé les tensions mais n'a rien résolu ; car les causes et les effets ont été confondues, et les liens de causalité entre l'offre et la demande de cinéma ont été inversés. Leur dystopie amena nombre d'intellectuels et cinéastes africains, puis de nombreux chercheurs occidentaux, à ne jamais interroger en détail ni le fonctionnement des groupes dominant le cinéma, ni la programmation de leurs salles, pas plus que la demande des populations populaires africaines.

Nonobstant, au vu de la quantité de films négociés, importés puis programmés – deux par jour, 700 par an – imaginer le programmeur d'un groupe dans la peau d'un cinéphage, visionnant toute la production cinématographique mondiale, et ne choisissant intentionnellement de ne diffuser que les films les plus vils, porteurs d'un racisme qui aurait voulu maintenir les Africains dans un état d'acculturation ou d'assujettissement, relève d'un fantasme irréaliste.

Par ailleurs, si certains Africains pouvaient trouver incongru qu'au cinéma il ne soit pas proposé des héros africains, ou des histoires et situations auxquelles les populations pouvaient directement s'identifier, il n'est pas certain que le succès des films de l'époque, ayant des

<sup>66</sup> Sur cette désaffection qui a perduré pour la période contemporaine, voir Caillé Patricia et Forest Claude (dir.) (2019), *Pratiques et usages du film en Afrique francophones (Maroc, Tchad, Togo, Tunisie)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.



vedettes récurrentes à la peau claire n’aient, non seulement été compris ni analysés, mais même leurs effets réels sérieusement évalués. Quels qu’ils soient, les contenus diffusés ne disent rien de leurs réceptions, dont on sait qu’elles sont loin d’être ni mécaniques ni uniformes, surtout au sein de populations très diversifiées. L’absorption pleine et entière du message véhiculé peut côtoyer un mode négocié par lequel le récepteur s’adapte localement et module l’information à sa situation, voire s’y oppose partiellement. Au-delà d’une pré-vision idéologique erronée, il n’existe aucune mécanique qui induit que le message soit automatiquement décodé comme il a été codé. Au contraire, les individus demeurent toujours capables d’inventer de nouvelles formes de pensée et d’interprétation, souvent non anticipées par les émetteurs et les créateurs ; les effets de la domination ne sont, heureusement, jamais garantis<sup>67</sup>. Assurément, et encore plus à l’époque où les travaux sur les publics étaient peu nombreux, il existe une réelle difficulté à entreprendre une étude fiable, rigoureuse et exhaustive sur les différentes formes de réception. S’il n’est pas possible de développer ici cet aspect plus avant, notons toutefois que de nombreux témoignages, y compris de réalisateurs africains, en illustrent la complexité. Ousmane Sembène était en extase devant *Les Dieux du stade* (Leni Riefenstahl, 1938) qui provoqua l’un de ses premiers chocs esthétiques<sup>68</sup> ; John Ford fut le réalisateur qui influença le plus Moussa Touré<sup>69</sup> ; pour Abderrahmane Sissako « Le western-spaghetti a marqué toute ma culture cinématographique<sup>70</sup> ». Ainsi, de nombreuses réalités et différences ont été gommées dans les discours militants panafricanistes et tiers-mondistes qui se sont construits au cours des années 1960-1970, la grande variété de situations réelles étant niée, tant entre les deux groupes d’exploitation, qu’entre les pays et même entre les salles d’un même groupe, ce que l’analyse détaillée de certaines programmations aurait permis de repérer, et que nous avons tenté d’exhumer ici.

Claude Forest  
IRCAV, Sorbonne nouvelle Paris 3 (France)

## Bibliographie

BARLET Olivier (1996), *Les cinémas d’Afrique noire, Paris*, L’Harmattan.

BOUGHEDIR Férid (1976), *Cinéma africain et décolonisation : étude des conditions culturelles et économiques de l’émergence de cinémas nationaux indépendants en Afrique dans la période post-coloniale*, Thèse de doctorat en littérature française/cinéma, Université Sorbonne Nouvelle Paris III.

BURNS James (2013), *Cinema and Society in the British Empire, 1895-1940*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

CAILLE Patricia et FOREST Claude (dir.) (2019), *Pratiques et usages du film en Afriques francophones (Maroc, Tchad, Togo, Tunisie)*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

<sup>67</sup> Hall Stuart, Jefferson Tony (dir.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subculture in Post-War Britain*, Londres, Harper Collins.

<sup>68</sup> Vieyra Paulin Soumanou (2012), *Ousmane Sembène, cinéaste : première période, 1962-1971*, Paris, Présence Africaine, p. 12.

<sup>69</sup> Pfaff Françoise (2010), *À l’écoute du cinéma sénégalais*, Paris, L’Harmattan, p. 263.

<sup>70</sup> Barlet Olivier, « La leçon de cinéma d’Abderrahmane Sissako », *Africultures.com*, 6 mars 2003. En ligne. URL : <http://africultures.com/la-lecon-de-cinema-dabderrahmane-sissako-2796/> (consulté le 14 septembre 2020).

- CHATTERJEE Gayatri (2002), *Mother India*, British Film Institute.
- CHERIAA Tahar (1978), *Écrans d'abondance, ou cinéma de libération en Afrique ?*, Tunisie/Libye, SATPEC/EI Khayala.
- DEBRIX Jean-René (1968), « Le cinéma africain », *Afrique contemporaine*, 38-39, pp. 7-12.
- \_\_\_\_\_ (1973), « Dix ans de coopération franco-africaine ont permis la naissance du jeune cinéma d'Afrique noire », *Sentiers*, 43, pp. 13-19.
- \_\_\_\_\_ (1975), « Situation du cinéma en Afrique francophone », *Afrique contemporaine*, 81, pp. 2-7.
- DIAWARA Manthia (1991), *African Cinema. Politics and Culture*, Bloomington, Indiana University press.
- DIOP Mohamed (1975), « Terre d'élection du cinéma, l'Afrique noire consomme les pires navets en forgeant son industrie du 7<sup>e</sup> art », *Recherche, Pédagogie et Culture*, 17-18, pp. 29-32.
- DYER Richard (2004), *Le star-système hollywoodien*, Paris, L'Harmattan.
- FEPACI (1995), *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Présence Africaine.
- FOREST Claude et SERCEAU Michel (2014), *Le Patis. Une salle de cinéma populaire devenue salle d'art et essai (Le Mans, 1943-1983)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- FOREST Claude (2018), *Production et financement du cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1960-2018)*, Paris, L'Harmattan.
- \_\_\_\_\_ (2019), *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone (1926-1980)*, Paris, L'Harmattan.
- FOURCHARD Laurent, GOERG Odile et GOMEZ-PEREZ Muriel (dir.) (2009), *Lieux de sociabilité urbaine en Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- FRINDETHIE K. Martial (2009), *Francophone African Cinema: History, Culture, Politics and Theory*, Jefferson, McFarland.
- GADJIGO Samba (1995), « Le cinéma africain dans le monde : étape ou état d'enfance », in Fepaci, *L'Afrique et le centenaire du cinéma*, Paris, Présence Africaine, pp. 69-81.
- GENOVA James E. (2013), *Cinema and development in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press.
- GOERG Odile (2012), « Entre infantilisation et répression coloniale. Censure cinématographique en AOF, "grands enfants" et protection de la jeunesse », *Cahiers d'études africaines*, 205, pp. 165-198.
- \_\_\_\_\_ (2015), *Fantômas sous les tropiques. Aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire.
- \_\_\_\_\_ (2020), *Un cinéma ambulancier en Afrique. Jean-Paul Sivadier, entrepreneur dans les années 1950*, Paris, L'Harmattan.
- GUGLER Josef (2003), *African Film: Re-Imagining a Continent*, Bloomington, Indiana University Press.
- HALL Stuart, JEFFERSON Tony (dir.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subculture in Post-War Britain*, Londres, Harper Collins.
- HENNEBELLE Guy (1972), *Les cinémas africains en 1972*, Dakar, Société africaine d'édition.

HENNEBELLE Guy, RUELLE Catherine (dir.) (1978), *Cinéastes d’Afrique noire*, hors-série jeune cinéma, CinémAction, 3.

HOEFERT DE TUREGANO Teresa (2004), *African Cinema and Europe: Close-up on Burkina Faso*, Florence, European Press Academic Publishing.

LELIEVRE Samuel (dir.) (2003), *Cinéma africains, une oasis dans le désert ?* Corlet/Télérama, CinémAction, 106.

MORIN Edgar (1957), *Les stars*, Paris, Seuil.

PFUFF Françoise (dir.) (2004), *Focus on African Films*, Bloomington, Indiana University Press.

\_\_\_\_\_ (2010), *À l’écoute du cinéma sénégalais*, Paris, L’Harmattan.

POMMIER Pierre (1974), *Cinéma et développement en Afrique noire francophone*, Bordeaux, Pedone.

RAMIREZ Francis et ROLOT Christian (1985), *Histoire du cinéma colonial au Zaïre, au Rwanda et au Burundi*, Tervuren, éd. Musée Royal de l’Afrique Centrale.

RUELLE Catherine (2005), *Afrique 50. Singularités d’un cinéma pluriel*, Paris, L’Harmattan.

SADOUL Georges (1962), « Bases et perspectives des cinémas africains », Table ronde internationale sur les problèmes du cinéma africain, MIFED, Milan, 24-25 avril 1962.

SHAKA Femi Okiremuete (2004), *Modernity and the African Cinema*, Trenton, Africa World Press.

SIMSI Simon (2012), *Ciné-Passions. Le guide chiffré du cinéma en France (1945-2011)*, Paris, Dixit.

SMYTH Rosaleen (1979), « The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939 », *Journal of African History*, 20(3), pp. 437-450.

UKADIKE Nwachukwu Frank et AKUDINOBI J. Jude G. (dir.) (2014), *Critical Approaches to African Cinema Discourse*, Lanham, Lexington Books.

VIEYRA Paulin Soumanou (1975), *Le cinéma africain. Des origines à 1973*, Paris, Présence Africaine.

\_\_\_\_\_ (2012), *Ousmane Sembène, cinéaste : première période, 1962-1971*, Paris, Présence Africaine.

VINCENDEAU Ginette (2000), *Stars and Stardom in French Cinema*, Londres & New York, Continuum.