



HAL
open science

Quelle place pour l'empire colonial français dans l'histoire du cinéma des années 1910 ?

Morgan Corriou

► **To cite this version:**

Morgan Corriou. Quelle place pour l'empire colonial français dans l'histoire du cinéma des années 1910 ?. Clément Puget; Laurent Véray. À la recherche de l'histoire du cinéma en France (1908-1919). Lieux, sources, objets, Presses universitaires de Bordeaux, p. 283-302, 2022, 979-10-300-0783-1. hal-03746718

HAL Id: hal-03746718

<https://hal.science/hal-03746718v1>

Submitted on 5 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Quelle place pour l'empire colonial français dans l'histoire du cinéma des années 1910 ?

Morgan Corriou

L'important retour sur les années 1910 engagé par le projet Ciné08-19 implique une réflexion sur la place de l'empire colonial français dans l'institutionnalisation du cinéma. Si les représentations des colonies et des colonisés sur grand écran ont été maintes fois interrogées¹, force est de constater que l'histoire des industries cinématographiques locales a été largement ignorée, tant au niveau de la production – il est vrai, réduite – que de l'exploitation. Cette lacune a pour conséquence de donner des vastes territoires colonisés par la France l'image d'un désert cinématographique s'animant progressivement à partir de l'entre-deux-guerres – quand la rupture déterminante n'est pas d'emblée fixée à la date des indépendances. Les années 1910 représentent pourtant un moment crucial dans la polarisation de l'industrie cinématographique et, conséquemment, la mise à l'écart des colonies. La décennie apparaît à la fois riche de possibles et tel un point de bascule. Dans cette perspective, la nécessité de mener des travaux sur les pays occupés par la France se révèle une urgence, tant pour compléter des histoires locales lacunaires que dans une perspective plus globale : les enjeux que soulève l'économie du cinéma dans des régions trop souvent considérées sous l'angle unique du sous-développement sont, en effet, loin d'être annexes, mais invitent à repenser l'histoire de la mondialisation du 7^e art. Il importe en premier lieu de dresser un état des recherches menées sur le

¹ Citons en particulier *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe l'œil* d'Abdelkader Benali (Paris, Édition du Cerf, 1998), même si son étude englobe l'ensemble de la période du muet sans véritables distinctions chronologiques.

rôle des empires coloniaux dans les circulations cinématographiques des années 1910. Face à l'obstacle que semble constituer la pauvreté des documents film et non-film, nous souhaitons par ailleurs engager une réflexion sur la spécificité des sources touchant au cinéma en situation coloniale. Il s'agit enfin, dans ce texte qui se veut exploratoire, d'avancer quelques pistes de recherche, nécessairement sommaires, tant les chantiers qui s'ouvrent à l'histoire des débuts du cinéma dans l'empire colonial français apparaissent nombreux. Il convient, en effet, d'appréhender ces industries cinématographiques non pas comme de provinciales imitations, irrémédiablement marquées par l'insuffisance, mais d'examiner leur insertion dans le marché mondial du film – sans minimiser pour autant les effets de domination, et leur place dans la réflexion conduite par les autorités et les milieux cinématographiques sur les publics.

1. L'empire colonial français dans les histoires générales du cinéma

Les pays en situation coloniale apparaissent comme les grands absents de l'historiographie des premières décennies du cinéma. L'histoire de vastes parties des empires coloniaux français, britanniques, néerlandais ou portugais ne semble commencer dans les textes canoniques qu'à la date des indépendances, face aux plus anciens pays producteurs de films. Déjà, dans sa première version de 1935, *L'Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach était presque exclusivement consacrée à la production en Europe et en Amérique du Nord². C'est seulement dans la partie consacrée au parlant que les auteurs évoquaient des productions non occidentales, celles d'Inde et du Japon, envisagées toujours sous l'angle du « caractère national », auxquelles ils avouaient n'avoir qu'un accès très limité et qu'ils regrettaient ne pas mieux connaître.

La rupture initiée par Georges Sadoul tient bien sûr au prisme économique qui sous-tend son « histoire d'un art³ », mais peut-être aussi au rôle

² Il est intéressant de constater que ce cadrage géographique tacite est explicité par John E. Abbott, directeur de la Museum of Modern Art Film Library, dans l'avant-propos de la traduction américaine – sans que cela ne soit considéré comme une limitation : « It very properly attempts to survey the entire history of film making in Europe and in America and to describe the exchange of influences to which the film as a whole has been a subject » (*The History of Motion Pictures*, trad. par Iris Barry, New York, W. W. Norton & Company : The Museum of Modern Art, 1938, p. xi).

³ Gauthier Christophe, « L'invention de l'archive : Georges Sadoul, historien », dans Bessière Irène et Gili Jean A. (dir.), *Histoire du cinéma : problématique des sources*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Maison des sciences de l'homme, université de Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004, pp. 173-196.

de « protohistorien du cinéma international » que le critique communiste endosse⁴. Si aucun chapitre n'est spécifiquement consacré aux cinémas extra-européens dans l'édition de 1949, il fait remonter la production égyptienne et sud-africaine à la période muette⁵. Son *Histoire de l'art du cinéma* devient dans l'édition de 1959 une *Histoire du cinéma mondial*. Sadoul y intègre des chapitres consacrés aux « cinémas d'Orient », dont l'un sonne comme un plaidoyer : « Le cinéma, art universel » – une « universalisation de l'art du film » qu'il date de l'après Seconde Guerre⁶. Pour autant, son intérêt pour l'état de l'exploitation lui permet de débiter chacune de ses entrées par pays au début du siècle, même lorsque la production paraît inexistante. Pour l'empire français, est cité seul *Ain el-Ghezal ou La fille de Carthage* (1924) d'Albert Samama. « Il n'y eut pas, à notre connaissance, d'autres tentatives de créer un cinéma national, au temps du muet, dans aucun autre pays de l'Afrique du Nord », précise l'auteur⁷. À partir de la huitième édition, en 1966, la précision des intitulés (« Cinémas indiens et asiatiques », « Monde arabe et Afrique noire », etc.) montre que le choix d'élargir le cadre géographique au-delà de l'Europe et de l'Amérique du Nord n'est désormais plus à justifier. Si la connaissance sur les premiers temps du cinéma s'approfondit, le cinéma muet, et *a fortiori* des années 1910, garde toutefois la portion congrue. Sadoul étoffe son propos avec les films réalisés sur place par des cinéastes étrangers (à l'image de *La Croisière noire* de Léon Poirier) ou les quelques rôles interprétés par des acteurs locaux⁸.

Il ne reste pas moins chez Sadoul un effort sincère pour lister ces premiers films, parfois disparus, dont la plupart remontent aux années 1920. L'enchaînement des éditions permet de suivre l'évolution du savoir sur ces cinématographies. Depuis 1948, Sadoul est secrétaire général du Bureau international des recherches historiques cinématographiques initié par la Fédération internationale des archives du film. Il enseigne à l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) où il croise les premières géné-

⁴ Brunetta Gian Piero, cité par Durteste Pierre, « Faut-il oublier Georges Sadoul ? », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, 2004, n° 44.

⁵ *Histoire d'un art : le cinéma des origines à nos jours*, chap. « Nouveaux essors en Angleterre et sous d'autres cieux », Paris, Flammarion, 1949.

⁶ Voir la conclusion, p. 520.

⁷ *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1959, p. 516.

⁸ À une histoire locale du cinéma, se substitue régulièrement une histoire du cinéma colonial comme le montre l'exemple de *Caméras sous le soleil* de Claude Veillot et Maurice-Robert Bataille (Alger, V. Heintz, 1956). Tout en moquant la « trilogie "palmier-chameau-moukère" » qui alimente un imaginaire cinématographique des plus pauvres, les deux auteurs déroulent une histoire des films tournés en Afrique du Nord par des équipes venues de France métropolitaine ou de l'étranger.

rations d'étudiants en cinéma des nations nouvellement indépendantes, envoyés se former en France⁹. Georges Sadoul a, par ailleurs, participé comme expert aux tables rondes sur le cinéma dans les pays arabes, organisées par l'UNESCO entre 1962 et 1965¹⁰. Il semble y avoir noué des liens d'amitiés puisqu'il est invité à Tunis en 1966 pour la première session des Journées cinématographiques de Carthage. Ces rencontres nourrissent sans aucun doute son *Histoire du cinéma mondial*. Convaincu du rôle du cinéma dans le progrès social, il se désole régulièrement de l'indigence des industries cinématographiques subsahariennes : « Soixante-cinq ans après l'invention du cinéma, il n'avait pas encore été produit, en 1960, un seul long-métrage véritablement africain. Nous voulons dire un long-métrage de mise en scène entièrement écrit, interprété, photographié, mis en scène, monté, etc. par des noirs et parlant une langue africaine¹¹ ». Ses préoccupations rejoignent celles des ardents cinéphiles qu'il a pu croiser à Tunis ou Beyrouth, alors que se manifeste une forte impatience à l'égard de cinématographies qui peinent à éclore dans des contextes politiques et économiques contraints. En parallèle à ces appels à décoloniser le 7^e art, commencent déjà à se construire des histoires nationales du cinéma¹². Celles-ci s'appuient sur et alimentent l'historiographie française dans un constant va-et-vient¹³.

⁹ Pierre-Bouthier Marie, « "Pour un nouveau regard". Gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours », 2018, fol. 294. Thèse de doctorat en histoire du cinéma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

¹⁰ L'idée de développement, largement influencée par la sociologie de la modernisation, domine alors les discours à l'UNESCO. Une tendance, à laquelle se rattache probablement Sadoul, insiste toutefois sur la diversité des cultures et leur nécessaire préservation (Mattelart Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2007, pp. 50-51). Voir également Durteste Pierre, « Faut-il oublier Georges Sadoul ? », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, 2004, n° 44. Les tables rondes se déroulèrent à Alexandrie (1964) et Beyrouth (1962, 1963, 1964 et 1965). Nous ignorons si Sadoul fut présent à toutes les sessions. Il dirige l'ouvrage tiré de ces rencontres qui réunit les rapports des différents délégués nationaux ainsi qu'une série de recommandations (*Les cinémas des pays arabes*, Beyrouth, Centre interarabe du cinéma et de la télévision, 1966).

¹¹ *Histoire du cinéma mondial. Des origines à nos jours*, Paris, Flammarion, 1966, p. 499.

¹² Ainsi, Nouri Zanzouri inaugure une rubrique sur l'histoire du cinéma tunisien dans l'organe de la Fédération tunisienne des ciné-clubs en 1959 (« Pour une histoire du cinéma tunisien », *Nawadi Cinéma*, 1959, n° 1). Ahmed Bouanani (*La Septième porte, une histoire du cinéma au Maroc de 1907 à 1986*, Rabat, Kulte Gallery & Éditions, 2020) commence à écrire sa « Petite histoire du cinéma au Maroc » en 1966 ou 1967, jamais publiée de son vivant (Pierre-Bouthier Marie, « "Pour un nouveau regard". Gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours », 2018, vol. 229. Thèse de doctorat en Histoire du cinéma, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

¹³ Dans son rapport pour la deuxième table ronde de Beyrouth (octobre 1963), Tahar Cheriaa tire le résumé d'*Aïn el-Ghezal* de l'ouvrage de Maurice-Robert Bataille et Claude Veillot, un indice qui laisse à penser que le président de la Fédération tunisienne des ciné-clubs et directeur du cinéma au ministère des Affaires culturelles n'a lui-même jamais vu le film.

Malgré ces efforts, les premières histoires générales du cinéma ignorent largement la période du muet et, d'autant plus, les années 1910 dans l'empire colonial français. Guère de films ont été tournés, peu ont survécu, rares sont connus. Dans une historiographie qui reste fortement marquée par l'idée d'écoles nationales¹⁴, seule l'Indépendance semble pouvoir faire entrer les pays colonisés dans l'histoire du cinéma et laisser le champ libre à l'expression d'une identité retrouvée. Alors que l'UNESCO se fait la championne d'un Nouvel Ordre Mondial de l'Information et de la Communication, l'organisation apporte son soutien à une histoire véritablement universelle du cinéma, avec une attention particulière aux pays du « Tiers-Monde ». Le projet, collectif, sonne la fin des entreprises individuelles. « *L'Histoire générale du cinéma* se propose de revêtir l'esprit critique d'une histoire comparative du cinéma mondial sans exclure les pays qui ne sont ou n'ont pas été des producteurs, car ils sont ou ont été néanmoins des consommateurs¹⁵ ». C'était déjà ce qu'avait tenté Sadoul, de manière sans doute moins systématique, lui qui convoquait écrans et spectateurs lorsque les pays ne semblaient pas disposer de production suffisante. Paulin Vieyra, membre du groupe de travail, souligne les difficultés que ne manquera pas de soulever ce projet pour certains pays, « soit parce que le cinéma y est peu développé, soit qu'ils ne disposent pas d'historiens du cinéma » et appelle à une collaboration entre pays africains¹⁶. Le cinéaste béninois et sénégalais, qui a écrit la première histoire du *Cinéma africain des origines à 1973*, connaît bien ces obstacles¹⁷. Tout en rappelant que le cinéma « dans sa phase de recherche, [...] se présentait déjà comme universel » et en soulignant le rôle de l'Égypte de Ptolémée dans les expériences sur la persistance rétinienne, il oblitère quasiment la première moitié du xx^e siècle dans son ouvrage¹⁸. Malheureusement, le projet collectif d'une histoire générale du cinéma s'enlise et finit par être enterré en 1985.

¹⁴ Voir, entre autres, Gauthier Christophe, « Le cinéma des nations : invention des écoles nationales et patriotisme cinématographique (années 1910-années 1930) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2004, vol. 51-4, n° 4, pp. 58-77.

¹⁵ « Fondements méthodologiques de *L'Histoire générale du cinéma* », 1979, cité dans Román Gubern, « 1978-1985 : l'échec d'un projet collectif d'"Histoire du cinéma" », *1895. Revue d'histoire du cinéma*, 2016, n° 80, p. 152.

¹⁶ Vieyra Paulin Soumanou, « Première conférence internationale sur l'histoire générale du cinéma (Varna-Bulgarie, 7-14 octobre 1978) », *Présence africaine*, 1979, n° 109, p. 134.

¹⁷ Paris, *Présence africaine*, 1975.

¹⁸ Il cite *Aïn el-Ghezal* comme premier film africain (Vieyra Paulin, *Cinéma africain des origines à 1973*, Paris, *Présence africaine*, 1975, p. 15).

2. Vers une histoire économique et sociale du spectacle et de ses publics

L'accent mis sur la production par les historiens du cinéma a donc abouti à un effacement des pays de l'empire colonial français pour la période des années 1910, et plus largement pour la première moitié du ^{xx}^e siècle. L'absence d'une cinématographie nationale ne préjuge pourtant en rien de la fréquentation des salles. Le réalisateur Omar Khelifi en rend compte dans son *Histoire du cinéma en Tunisie*¹⁹. Il s'agit bien ici d'une histoire du cinéma en Tunisie, et non d'une histoire du cinéma tunisien – il conclut d'ailleurs son livre en 1966, date à laquelle il réalisait *L'Aube (Al-Fajr)*, considéré comme le premier long-métrage tunisien. Se posant moins en historien qu'en amateur passionné, Khelifi évoque le cinéma exotique et colonial et, de manière tout à fait originale pour l'époque, le développement du spectacle cinématographique dans le pays. Il consacre, ainsi, de longues lignes à l'inauguration de la première salle tunisoise, l'Omnia Pathé, en octobre 1908. Son propos reste, néanmoins, axé sur l'émergence d'un cinéma national qui s'incarnerait dans sa propre œuvre.

Si nous nous intéressons davantage ici aux travaux académiques, force est de constater que peu de recherches ont abordé le début du ^{xx}^e siècle. Dans son étude sur l'Asie du Sud-Est, Nadi Tofighian souligne l'absence de travaux sur la distribution et l'exploitation au Cambodge et au Laos et les lacunes nombreuses des quelques publications sur le Vietnam²⁰. Le meilleur témoignage est sans doute à rechercher dans les congrès bisannuels de Domitor, association de recherche sur le cinéma des premiers temps. Alors que « l'internationalité », les « cinémas périphériques » ou encore le « national » sont au cœur de plusieurs colloques, l'empire colonial français brille par son absence²¹. Cet effacement apparaît d'autant plus frappant que l'industrie cinématographique française domine alors le monde. Les rares études ne viennent pas de spécialistes du cinéma. Coopérant en Algérie entre 1963 et 1980, le sociologue des médias François Chevaldonné a consacré ses recherches à l'audiovisuel dans le monde arabe²². Dans ses travaux sur la « communication inégale » en Algérie, publiés à la fin des années 1970 et début des années 1980, il n'hésite pas à remonter aux débuts du cinéma

¹⁹ *Histoire du cinéma en Tunisie*, Tunis, Société tunisienne de diffusion, 1970.

²⁰ Tofighian Nadi, *Blurring the Colonial Binary. Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013, p. 44.

²¹ Les travaux de Panivong Norindr sur l'Indochine font exception, même si le focus semble être mis davantage sur la politique cinématographique de l'État colonial que sur les acteurs locaux.

²² Henry Jean-Robert et Vatin Jean-Claude (dir.), *Le temps de la coopération : sciences sociales et décolonisation au Maghreb*, Paris, Karthala, Aix-en-Provence, IREMAM, 2012, p. 376.

1 – Carte postale. Omnia Pathé, rue Amilcar, Tunis. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, fonds Labouet et Maurice Gianati.

dans le pays en s'intéressant plus précisément au monde rural. Il évoque ainsi les forains sillonnant l'Algérie au début du xx^e siècle et le premier maillage de salles²³. Alors que résonnent de plus en plus fort les appels à s'intéresser au cinéma « au-delà de la ville²⁴ », on ne peut que souligner l'originalité des travaux de François Chevaldonné, tant d'un point de vue spatial (les campagnes) que temporel (il intègre le début du xx^e siècle à son étude). Plus récemment, Odile Goerg a publié *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale* où l'accent est principalement mis sur l'Afrique occidentale française²⁵. Si l'historienne remonte aux premiers temps du cinéma en Afrique subsaharienne et situe plusieurs cas d'étude dans les années 1910, la période du muet est le plus souvent interrogée dans son ensemble, sans démarcations chronologiques.

²³ Il cite parmi ses sources 31 monographies d'exploitations fixes et ambulantes dont nous savons malheureusement peu de choses (Chevaldonné François, « Fonctionnement d'une institution idéologique coloniale : la diffusion du cinéma dans les zones rurales d'Algérie avant la 2^e Guerre mondiale », *Revue algérienne des sciences juridiques, économiques et politiques*, 1975, n° 2-3, p. 530).

²⁴ Thissen Judith et Zimmerman Clemens (dir.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, Londres, BFI Palgrave, 2017.

²⁵ *Fantômas sous les tropiques : aller au cinéma en Afrique coloniale*, Paris, Vendémiaire, 2015.

En contraste, les Antilles²⁶, l'Inde et la péninsule malaise sous domination britannique, mais aussi l'Indonésie sous domination néerlandaise, apparaissent davantage quadrillées. Stephen Putnam Hugues a consacré une partie de ses travaux au développement du spectacle cinématographique en Inde du Sud et à ses publics durant la période du muet. Alors que le triomphe d'une industrie cinématographique nationale a plongé dans l'ombre les premiers temps du cinéma en Inde, il explique comment le cinématographe s'est d'abord inséré dans le paysage des loisirs coloniaux et insiste sur la « technologie portative » que fut le divertissement jusqu'à la Première Guerre mondiale : « Madras n'était seulement qu'un arrêt, le plus souvent après Colombo et avant Bangalore, le long d'un vaste circuit qui reliait l'Europe et les États-Unis avec l'Australie et l'est de l'Asie²⁷ ». Mettant lui aussi l'accent sur le tournant du siècle, Nadi Tofighian s'intéresse aux circulations transnationales des spectacles en Asie du Sud-Est à partir du cas de la péninsule malaise. Il montre comment le nouveau loisir crée des zones de contact entre colonisés et colonisateurs, brouillant en partie les frontières ethniques²⁸. Dafna Ruppin étend quant à elle sa recherche sur les pratiques des publics dans l'Indonésie coloniale jusqu'en 1914 et dresse un tableau précis et contrasté des salles et des circuits itinérants à Java et Sumatra²⁹. Elle met notamment l'accent sur les politiques de contrôle des films à l'échelle municipale. Pour l'auteure, le nouveau spectacle fige en ses rangs les hiérarchies raciales qui divisent la société coloniale indonésienne.

Les recherches très fouillées portant sur l'empire britannique et l'empire néerlandais et le souci constant de définir une chronologie (les coupures de 1907 et/ou 1914 sont le plus souvent invoquées) contrastent avec le large effacement de la période du muet dans l'empire colonial français. Serait-il dû à une certaine focalisation de la recherche francophone sur l'esthétique ? Et certes, du point de vue de l'analyse filmique, l'étude des territoires coloniaux durant les années 1910 – à l'exception de l'Inde, précoce productrice de films – pourrait apparaître de peu d'intérêt. Nous constatons, d'ailleurs, que nombre des travaux ici cités sont liés à la New Cinema History qui, en refusant d'axer son propos sur le contenu des films, invite à déplacer la perspective vers la

²⁶ Burns James M., "Comparing Historical Cinema Cultures: The Case of the British West Indies", 1900-1945, *TMG Journal for Media History*, 2020, vol. 23, n°1-2.

²⁷ "Madras was only one stop, most typically after Colombo and before Bangalore, along a vast network that linked Europe and the US with Australia and East Asia" (Hughes Stephen Putnam, "When Film came to Madras", *BioScope: South Asian Screen Studies*, 2010, n° 2, pp. 147-165).

²⁸ Tofighian Nadi, *Blurring the Colonial Binary. Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013.

²⁹ Ruppin Dafna, « The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-going in Colonial Indonesia, 1896-1914 », 2015. Thèse de doctorat, Universiteit Utrecht.

« circulation et l[a] consommation » et l'analyse du cinéma « comme un espace d'échanges socio-culturels³⁰ ». Si la tentation de considérer les spectateurs « en dehors de la manière dont les films peuvent agir sur ces derniers » pourrait ne pas sembler très éloignée³¹, ces travaux permettent par ailleurs à des images autochtones de refaire surface. Ainsi, Dafna Ruppin montre que la plupart des tourneurs intègrent à leurs programmes des films qu'ils ont tournés eux-mêmes sur place : « bien que les vues d'origines occidentales dominassent assurément les écrans, l'étendue de la production locale destinée au marché local, quasiment dès le moment de l'arrivée de la technologie aux Indes néerlandaises fut une [...] surprise » de cette recherche³².

3. Les pièges des sources coloniales

L'exclusion de l'empire colonial français dans l'historiographie est le plus souvent expliquée par l'absence de sources. La question est bien sûr au cœur de toute recherche sur la période 1908-1919, comme le montre l'objet même de ce livre. Elle se pose avec davantage d'acuité encore en contexte colonial. La première raison tient à la fragilité accrue du commerce cinématographique dans l'empire français. Les entreprises sont souvent artisanales et marquées par la précarité. Elles ont laissé peu de traces. Les programmes, source si précieuse pour étudier les séances, font particulièrement défaut, y compris pour l'Algérie française. Une recherche rapide dans les rayons du département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France montre qu'aucun programme datant d'avant 1930 n'a été conservé pour les cinémas algériens. L'intérêt renouvelé des chercheurs pour la période 1908-1919 pourrait initier un nécessaire travail d'identification et d'inventaire dans les bibliothèques nationales ou collections privées des pays concernés³³.

³⁰ “An emerging international trend in research into cinema history has shifted its focus away from the content of films to consider their circulation and consumption, and to examine the cinema as a site of social and cultural exchange” (Maltby Richard, “New Cinema Histories”, dans Maltby Richard, Biltereyst Daniel et Meers Philippe (dir.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, p.3).

³¹ Montebello Fabrice, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005, p. IX. Dans son introduction, l'auteur pointe les deux tendances qualifiées d'aporées qui diviseraient le champ académique : « la première se focalise sur le film en laissant généralement de côté les êtres humains qui le fabriquent, le transportent ou l'évaluent. [...] La seconde, par excès inverse, n'a de yeux que pour les êtres humains ».

³² “Although scenes of Western origin certainly dominated the screens, another surprising discovery was the scope of local production for the local market, nearly from the moment of arrival of the technology in the Indies” (Ruppin Dafna, *The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-going in Colonial Indonesia, 1896-1914*, 2015, fol. 287. Thèse de doctorat, Universiteit Utrecht).

³³ Nous n'en avons trouvé jusqu'ici que de très rares exemples pour la période 1908-1919, que ce soit dans nos lectures ou dans nos propres recherches en Tunisie.

2 – Programme du cinéma Nunez (rue Saint-Charles, aujourd'hui Ali Bach Hamba, Tunis), durant la Première Guerre mondiale. Cineteca di Bologna, fonds Albert Samama, Album documenti nero 3 (classement provisoire).

La deuxième raison relève de l'histoire archivistique mouvementée des territoires colonisés. Si l'histoire des pratiques archivistiques et du dépôt légal dans l'empire colonial français reste encore largement à accomplir³⁴, nous pouvons supposer que les éphémères et les archives privées, par nature

³⁴ La question a été récemment posée dans le cadre du séminaire de recherche « Archives du séminaire de recherche « Archives du patrimoine écrit / Patrimoine écrit des archives » organisé par Anne Leblay-Kinoshita et Yann

difficiles à collecter et souvent peu estimés, étaient loin d'être une priorité pour les conservateurs, d'autant plus lorsque ces documents concernaient le cinématographe. Il n'est évidemment pas question ici de procéder à un inventaire des sources, énumération qui se heurterait à une impossible exhaustivité. Du reste, les sources les plus exploitées pour la période ne se distinguent pas substantiellement de celles interrogées tout au long de cet ouvrage. Il s'agit davantage de présenter les particularités de ces documents produits en contexte colonial.

La presse quotidienne compte bien sûr parmi les principales ressources pour les années 1910. Mais son exploitation rencontre vite quelques limites dans des territoires où cohabite une mosaïque de populations et où les frontières linguistiques participent directement du système colonial. Ainsi, la presse francophone est souvent la plus dynamique, les journaux publiés dans les langues locales étant largement découragés par la répression, la censure et l'étroitesse du lectorat. Le dépouillement de la presse dite « indigène » se heurte régulièrement à des séries incomplètes ou précocement interrompues, le journal étant arrêté pour des raisons financières et/ou politiques³⁵. Pour autant, les divisions linguistiques se révèlent également être un outil afin de mieux circonscrire les publics des premières salles. Quels journaux font la publicité de quelles salles ? Quels films sont plus spécifiquement mis en valeur et de quelle manière ? Ainsi, dans la Tunisie sous protectorat, la presse en langue arabe ne publie pas le programme des cinémas durant les années 1910, au contraire des journaux en langues française et italienne. Cela ne signifie nullement que les spectateurs tunisiens sont absents des salles (voir *infra*). Mais l'absence des programmes nous donne un indice sur la manière dont le loisir pouvait alors être envisagé par les élites musulmanes lisant la presse arabophone. Plus généralement, nous constatons que les salles les plus fréquentées par le grand public tunisien, des cinémas à l'économie très précaire, ne sont que rarement mentionnées dans les colonnes des journaux, et ce quelle que soit leur langue.

L'autre écueil auquel est confronté le chercheur face à la presse coloniale tient évidemment à son biais urbain. Souvent d'introduction récente, la presse ne bénéficie pas toujours d'un maillage régional aussi conséquent qu'en France métropolitaine³⁶. Aussi ne rend-elle guère compte de

Potin lors d'une séance consacrée au patrimoine écrit en situation coloniale (Institut national du patrimoine, 21 mars 2019).

³⁵ Voir, par exemple, pour le cas très spécifique de l'Algérie Asseraf Arthur, *Electric News in Colonial Algeria*, chap. 1, "Magical Printing", Oxford, Oxford University Press, 2019.

³⁶ L'Algérie constitue probablement une exception (Asseraf Arthur, *op. cit.*).

l'introduction du cinéma en milieu rural, alors que de plus en plus de travaux discutent les représentations profondément ancrées qui ont fait de l'expérience de la grande ville la norme unique de la pratique cinématographique³⁷. Ce prisme tend à enfermer les chercheurs dans la problématique de la modernité urbaine – qui s'avère être un piège d'autant plus quand elle se confond avec la « modernité coloniale³⁸ ». À l'échelle même de la ville, ce biais a souvent conduit à ignorer ou sous-estimer l'importance des projections et des cinémas dans les quartiers précoloniaux³⁹.

Les archives administratives constituent une source plus rare à une époque où les autorités ne s'intéressent guère encore au 7^e art. L'intérêt politique pour le cinéma se développe progressivement, surtout à partir de la Première Guerre mondiale. Nous sommes loin, cependant, de l'inflation de rapports qui saisit l'administration coloniale à partir des années 1930. Mais la question de la propagande et de ses effets sur les spectateurs colonisés domine déjà les débats sur le cinéma. Arthur Asseraf cite ainsi le rapport d'un médecin-chef d'un hôpital du Val-d'Oise consacré à « l'influence du cinématographe sur le moral et la discipline des blessés musulmans en traitement⁴⁰ ». Le creuset de l'armée constitue sans nul doute un lieu important dans la familiarisation des soldats issus des colonies avec l'image animée. Dans son étude sur le cinéma en Algérie durant l'entre-deux-guerres, Omar Carlier désigne la Première Guerre mondiale, mais aussi le développement des migrations de travail vers la France, comme « accélérateurs sociaux » majeurs⁴¹. Les archives administratives font également la part belle à la question du cinéma éducateur, comme a pu le montrer Alison Levine qui trouve un exemple précoce à Saïda (Oranie) en 1912. Si l'expérience est directement menée par les instituteurs, la Mission photo-cinématographique d'Indochine, née en 1916, est cette fois une initiative étatique dont l'objectif est de documenter l'Indochine coloniale, mais aussi de diffuser la propagande

³⁷ Thissen Judith, « Introduction: A New Approach to European Cinema History », dans Thissen Judith et Zimmerman Clemens (dir.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, Londres, BFI Palgrave, 2017, pp. 1-20.

³⁸ Voir Cooper Frederick (*Le colonialisme en question : théorie, connaissance, histoire*, chap. V « Modernité », Paris, Payot, 2010) : « La question coloniale n'est pas la question de la modernité, même si la question de la modernité intervient dans l'histoire de la colonisation » (p. 157).

³⁹ Voir l'exemple de Tunis dans Corriou Morgan, « Un nouveau loisir en situation coloniale : le cinéma dans la Tunisie du protectorat », 2011. Thèse de doctorat en Histoire, université Paris Diderot-Paris 7.

⁴⁰ Archives nationales d'Outre-Mer, Aix-en-Provence, ICAB4, non daté. Cité par Asseraf Arthur, *Electric News in Colonial Algeria*, Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 135-136.

⁴¹ Carlier Omar, « Le cinéma en Algérie à l'entre-deux-guerres : de la percée en ville européenne à l'émergence d'un public "indigène" », dans Corriou Morgan (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC, CERES, 2012, pp. 33-64.

française⁴². Dressant un parallèle avec l'empire britannique, la chercheuse estime que « les recherches sur l'utilisation du cinéma éducateur dans les entreprises impériales ont jusqu'ici systématiquement négligé le rôle actif et précoce que le gouvernement français a pu jouer dans ce domaine⁴³ ».

Les archives privées, enfin, appellent à être davantage identifiées et exploitées. L'acquisition récente du fonds d'Albert Samama par la Cineteca di Bologna permet ainsi d'élargir les problématiques dans lesquelles les archives coloniales cantonnent souvent le chercheur⁴⁴. Certes, le fonds présente un caractère exceptionnel, car nous nous trouvons ici face à une famille obsédée par sa propre histoire sur plusieurs générations. Soucieux de garder la mémoire de ses hauts faits et gestes, Samama a conservé jusqu'à la moindre coupure de presse, la moindre carte de visite, n'hésitant pas à prendre en photo ses archives et à appliquer son cachet sur les documents. Mais au-delà de cette singularité, de telles sources permettent de dépasser la question de la propagande évoquée précédemment pour engager une réflexion sur le contexte contraint de production en situation coloniale, le processus de professionnalisation d'un opérateur autochtone et, plus généralement, la place du Maghreb dans le marché mondial du film. Nous trouvons par exemple la correspondance de Samama avec la firme Pathé ou le contrat qui le lie à Gaumont en août 1912. Sur un cahier d'écolier, il relate son périple en Tripolitaine où il filme la guerre italo-turque⁴⁵.

Dans un carnet où il a gribouillé adresses et horaires de train, le chercheur peut soudain tomber sur les listes de vues prises durant ses voyages en Europe. L'impressionnant fonds photographique conservé à la Cineteca devrait par ailleurs permettre d'attribuer à l'opérateur tunisien un plus grand

⁴² Murray Levine Alison J., *L'œil de la nation : le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2013, p. 85.

⁴³ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴ Rare cinéaste autochtone, Albert Samama (1872-1933), dit Samama-Chikli, fait figure d'exception dans l'histoire des premiers temps du cinéma dans le monde arabe. Né dans une famille de la grande bourgeoisie juive tunisienne, il possède la nationalité française acquise par son père. Il organise au début du siècle des projections à travers le pays avec son Cinématochikli. Ses premières vues remonteraient au moins à 1905, mais c'est à partir de 1906 qu'il commence à professionnaliser son activité. Il tourne au début des années 1920 deux films de fiction, *Zohra et Aïn-el-Ghezal* ou *La fille de Carthage*. Sur la biographie de Samama, voir Véry Laurent, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*, Paris, SIRPA, AFRHC, 1995 ; Mansour Guillemette, *Samama Chikly. Un Tunisien à la rencontre du xx^e siècle*, Tunis, Simpact éditions, 2000 ; Corriou Morgan, « Albert Samama, a Tunisian Filmmaker in the Ottoman Empire at War (1911-1913) », dans Everett Samuel Sami et Vince Rebekah (dir.), *Jewish-Muslim Interactions. Performing Cultures between North Africa and France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020, p. 23-42 ; Corriou Morgan, « Un nouveau loisir en situation coloniale : le cinéma dans la Tunisie du protectorat », 2011. Thèse de doctorat en Histoire, Université Paris Diderot-Paris 7.

⁴⁵ Le récit reste malheureusement incomplet et s'interrompt peu après son arrivée en Libye.

3 – Carnet « *Voyage Tripolitaine pendant la guerre italo-turc [sic]* », Cineteca di Bologna, fonds Albert Samama, CFSC-DOC-SC.6 (classement provisoire). « *Me traînant à Paris au moment où éclat la guerre italo-turcs de septembre 1911. [...] Plusieurs maison de cinématographe surtout que j'étais Tunisien m'on proposer d'aller en Tripolitaine pour prendre des vues comme ont savez que j'étais Tunisien que je connais très bien les arabes et je parle leur langue ont m'a proposer de partir en Tripolitaine. J'ai décider de partir au plutôt me promettant de prendre des choses sensationnel [sic].* »

nombre de vues que celles qui composent aujourd'hui sa courte filmographie : Samama avait, en effet, la particularité de réaliser en parallèle des photos et des films – une pratique qu'il poursuivra jusque sur le front militaire durant la Première Guerre mondiale⁴⁶. Dans des pays où la production cinématographique est des plus modestes, où de nombreux films n'ont jamais été édités et où beaucoup ont disparu, les archives privées permettent de mener une histoire des « ambitions de cinéma⁴⁷ », en prenant en compte à la fois les films et les projets inaboutis.

⁴⁶ Guillot Hélène, *Les soldats de la mémoire : la Section photographique de l'armée, 1915-1919*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2017.

⁴⁷ Nous empruntons l'expression à Pierre-Bouthier Marie (« "Pour un nouveau regard". Gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours », 2018, vol. 625. Thèse

4. Les apports d'un retour sur la période 1908-1919

Que peut donc apporter ce déplacement de focale sur l'empire dans l'appréhension de la période 1908-1919 ? Ils s'agit d'engager ici quelques chantiers de réflexion qui sont bien sûr loin d'être exhaustifs. La première question est assurément chronologique. Il paraît nécessaire d'élargir le cadre temporel de l'histoire du cinéma des pays anciennement colonisés, alors que celle-ci ne commence que trop souvent à partir des indépendances. Distinguer cette période permet de complexifier l'appréhension de l'époque du muet dans l'empire, qui, quand elle est abordée, est généralement envisagée de façon englobante, empêchant une étude fine de l'implantation et du développement du spectacle cinématographique. La question de la chronologie justifie également de prolonger la réflexion sur un moment trop souvent qualifié d'intermédiaire⁴⁸, en interrogeant la pertinence de ces dates canoniques pour l'empire colonial. Si la coupure de 1907 a un impact évident dans les pays du Maghreb où l'apparition des premiers cinémas sédentaires se fait dans le sillage du passage à la location⁴⁹, il n'est pas certain en revanche que celle-ci soit fondée pour l'Afrique occidentale et l'Afrique équatoriale françaises⁵⁰. De ce point de vue, il importe évidemment de ne pas s'enfermer dans un temps linéaire, mais de prendre en compte pour chaque territoire la superposition des chronologies⁵¹. Une analyse détaillée des séances permettrait, par ailleurs, de mettre en perspective la place prise par le long-métrage dans la programmation en fonction des traditions spectaculaires locales et de l'inscription de la ville dans l'économie régionale.

La question des frontières est intimement liée à cette interrogation. Il est très tentant de se laisser enfermer dans les frontières issues de la colonisation et de circonscrire son étude en fonction d'une zone d'influence française, britannique, italienne, etc. Se dégager de cette perspective impériale

de doctorat, Histoire du cinéma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) qui, confrontée à la faiblesse de la production documentaire dans le Maroc indépendant, défend une histoire des « projets de cinéma, de[s] pensées de cinéma ».

⁴⁸ Voir l'introduction de cet ouvrage.

⁴⁹ Corriou Morgan, « Tunis et les "temps modernes" : les débuts du cinématographe dans la Régence (1896-1908) », dans Corriou Morgan (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC, CERES, 2012, pp. 95-133.

⁵⁰ À Lomé et à Aného, les premières projections attestées ont lieu en 1916, tout comme à Brazzaville (Zimmerman Sophie, « Le développement du cinéma comme loisir et lieu de sociabilité au Togo : années 1910-2007 », 2008. Mémoire de master 2, Histoire, Université Paris Diderot-Paris 7 ; Martin Phyllis M., *Les loisirs et la société à Brazzaville pendant l'ère coloniale*, trad. par Mégy Christiane, Paris, Karthala, 2006).

⁵¹ Cette superposition des chronologies a, par exemple, été mise en valeur par Kaveh Askari pour le cas iranien (« Introduction », *Framework*, 2013, vol. 54, n° 2, pp. 131-134).

4 – Extrait du New York Tribune, 16 juin 1918. Si le journal américain parle ironiquement de films, il s'agit en réalité ici d'une boîte d'optique, dénommée boîte aux miracles (*sandouq al-'ajab*). Au Maghreb, le dispositif perdure en parallèle au cinéma alors même qu'il tend à disparaître en Europe.

permet de rendre compte des nombreux échanges transfrontaliers et de mieux dégager les spécificités du commerce cinématographique local. La question est d'autant plus pertinente pour le début du siècle où les circuits cinématographiques apparaissent moins coloniaux que régionaux. Ainsi, Nadi Tofighian évoque l'agence Pathé de Singapour qui distribue les films tant dans les États malais fédérés sous protectorat britannique, que dans la Thaïlande préservée du joug colonial, ou encore dans l'Indochine française. Il insiste sur le rôle que joue la cité comme plaque tournante du commerce cinématographique dans l'Asie du Sud-Est⁵². À quel moment s'effectue la bascule en fonction des territoires ? Durant le premier conflit mondial ? Ou encore à la fin des années 1920, avec l'arrivée du parlant ?

⁵² Tofighian Nadi, *Blurring the Colonial Binary. Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013, p. 144.

Derrière cette transition vers un circuit colonial du film, pointe la question sous-jacente de la domination économique. Le paradigme de l'échange inégal s'est imposé aux pays du « Tiers-Monde » au fur et à mesure que s'évaporent les rêves des indépendances. Nous pouvons ainsi citer le célèbre ouvrage de Tahar Cheriaa *Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique ? à propos de l'importation-distribution des films en Afrique et dans le monde arabe et de la nécessité de sa nationalisation*, paru en 1978. L'impérialisme culturel est alors mis en lien avec l'héritage colonial, sans que la mise en place d'une économie du cinéma durant cette période ne soit réellement analysée⁵³. La question pourrait être mieux saisie dans sa chronologie pour mesure que la période des années 1910 représente un moment clé, alors que l'industrie cinématographique s'institutionnalise. Comme le constate Nadi Tofighian pour l'Asie du Sud-Est, « avec l'arrivée du cinématographe, la nature du circuit transnational des spectacles évolue progressivement de troupes voyageant d'un lieu à l'autre vers l'importation et la distribution des bobines de films⁵⁴ ». La mise en place de la location accentue la nationalisation des circuits économiques.

Si ces pistes de travail concernent surtout l'économie de la distribution et de l'exploitation, il importe de ne pas mettre de côté la question de la production. Celle-ci n'a été abordée qu'en pointillé dans cet article. Nous sommes, en effet, partis du présupposé qu'il n'y avait pas (ou peu) de films. L'exemple d'Albert Samama lui-même, par sa longévité et l'importance de sa carrière, apparaît exceptionnel. Pour autant, il nous apparaît primordial de « banaliser » ce personnage, de même que nombre de pionniers du cinéma dans les pays colonisés. Certes, Samama a tout du héros de roman et sa biographie est le plus souvent traitée sous l'angle de l'excentricité et du rocambolesque⁵⁵. Mais cette perspective a la faiblesse d'évacuer en grande partie le contexte colonial. Or, Albert Samama fut bien un homme ordinaire, toujours plus contraint par le carcan politique et la position marginale de son pays sur le marché mondial du film. Plus généralement, il fait peu de doute que l'histoire du cinéma a eu tendance à minorer les images autochtones dans les territoires colonisés

⁵³ Tahar Cheriaa, parmi d'autres, dénonce de manière virulente « la situation de l'importation/distribution/exploitation des films en Afrique (et dans les pays arabes), son caractère de monopole de fait des multinationales euroaméricaines, sa nature profonde de rapport "impérialiste et hégémonique" au plan culturel et politique et "néo-colonial" au plan économique, et enfin sa principale conséquence, immédiate et à terme : l'interdiction radicale de toute production cinématographique normale dans nos pays » (*Écrans d'abondance ou cinémas de libération en Afrique ? à propos de l'importation-distribution des films en Afrique et dans le monde arabe et de la nécessité de sa nationalisation*, Tunis, SATPEC, Tripoli, El Khayala, 1978, p. 7).

⁵⁴ « With the arrival of the cinematograph, the nature of the transnational entertainment circuit gradually transformed from troupes travelling from one place to the next, to the importing and distribution of film reels » (Tofighian Nadi, "Mapping 'the whirligig of amusements' in colonial Southeast Asia", *Journal of Southeast Asian Studies*, 2018, vol. 49, n° 2, p. 296).

⁵⁵ Voir le titre révélateur du documentaire que lui a consacré Mahmoud Ben Mahmoud en 1995 : *Albert Samama-Chikli : ce merveilleux fou filmant avec ses drôles de machines*.

pour le premier xx^e siècle⁵⁶. Il est probable que les premiers exhibiteurs aient, à l'image d'Albert Samama, réalisé des prises des vues et que celles-ci furent plus nombreuses et plus précoces que ce qu'il est communément admis⁵⁷. Un retour sur la période 1908-1919 permettrait peut-être de découvrir, si ce n'est des films, au moins les noms d'autres cinématographistes issus des colonies.

Les archives d'Albert Samama mettent, par ailleurs, en lumière l'importance et la continuité des liens avec la métropole française, et ce malgré les distances : l'opérateur possède plusieurs films Lumière datés de 1896-1897 ; il rencontre à la fin du xix^e siècle Raoul Grimoin-Sanson, inventeur du Cinéorama, en séjour en Tunisie ; il tourne en France, en Allemagne, en Autriche, dans les Balkans et en Italie⁵⁸. Les équipes de tournage européennes commencent quant à elles à traverser la Méditerranée afin d'exploiter les décors naturels pour la fiction – citons Camille de Morlhon en Algérie⁵⁹, Giovanni Pastrone qui tourne quelques scènes de *Cabiria* (1914) en Tunisie, ou encore Luitz-Morat pour *Les Cinq Gentlemen maudits* (1920). S'il existe une importante littérature sur le cinéma exotique, la question des échanges entre ces réalisateurs étrangers et les opérateurs, acteurs, figurants et divers assistants autochtones a été insuffisamment explorée⁶⁰. Les sources, il est vrai, sont rares, mais les interactions entre cinéastes étrangers et le milieu culturel local offre un vaste champ d'étude qui permettrait de dépasser les travaux plus classiques sur la représentation des colonisés à l'écran.

Un dernier chantier, et non des moindres, serait évidemment celui des publics. La présence des publics « indigènes » a longtemps été sous-estimée. Jugés encore insuffisamment nombreux dans les années 1910, ils se fondent dans la relative indifférence de la puissance coloniale pour les spectateurs de cinéma – séances de propagande exceptées. Un examen minutieux des sources permet toutefois de deviner leur présence, mais rarement de la quantifier. Dans la Tunisie sous protectorat, comme dans une grande partie du monde musulman, les fêtes religieuses donnent lieu à de nombreuses projections.

⁵⁶ En Tunisie, Samama a introduit le prince et futur bey Muḥammad al-Ḥabīb à la caméra. Au Maroc, le sultan 'Abd al-'Azīz (1894-1908) était lui aussi passionné de cinématographe. Le souverain déchu s'initie même au Kinémacolor en 1913 (Bottomore Stephen, « The Sultan and the cinematograph », *Early Popular Visual Culture*, 2008, vol. 6, n° 2, pp. 121-144).

⁵⁷ Voir *supra* les travaux de Dafna Ruppin.

⁵⁸ Corriou Morgan, « Albert Samama, a Tunisian Filmmaker in the Ottoman Empire at War (1911-1913) », dans Everett Samuel Sami et Vince Rebekah (dir.), *Jewish-Muslim Interactions. Performing Cultures between North Africa and France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020, pp. 23-42.

⁵⁹ Voir Le Roy Éric, *Camille de Morlhon, homme de cinéma (1869-1952)*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997.

⁶⁰ Ce travail a pu être mené sur des régions comme la Sibérie, voir Damiens Caroline, *Fabriquer la Sibérie soviétique à l'écran. Une histoire filmique des peuples autochtones du Nord*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, à paraître en 2023.

Dans la médina de Tunis, des cinématographes s'installent au milieu des nombreuses attractions foraines qui animent les nuits ramadanesques⁶¹. Les salles de cinéma ne sont pas en reste, comme le montre l'exemple du Nunez, situé dans la ville dite européenne : le 17 janvier 1916, la salle prévoit une matinée extraordinaire à prix réduit à l'occasion du Mould⁶². En dehors de ces séances exceptionnelles, les spectateurs musulmans sont également présents dans les cinémas lors des représentations quotidiennes, même s'ils restent probablement minoritaires⁶³. Parmi les victimes de la catastrophe du cinéma Ben Kemla (14 décembre 1919) dans la médina de Tunis, on dénombre ainsi la mort de 13 Italiens et de deux Tunisiens (l'un juif, l'autre musulman)⁶⁴.

En sus de la question des pratiques, se pose également la question de la représentation de ces spectateurs autochtones par les autorités coloniales et les milieux économiques. Si la vision stéréotypée du public « indigène » comme un public crédule, inapte à déchiffrer l'image animée et sujet à des éruptions de violence s'impose durant les années 1930, les discours apparaissent un peu plus nuancés pour la période antérieure⁶⁵. En Afrique du Nord, les premiers textes de censure ne visent pas spécifiquement les publics maghrébins – comme ce sera le cas après-guerre – et s'attaquent assez classiquement à la représentation de la criminalité sur grand écran⁶⁶. La croyance en l'universalité du langage cinématographique semble alors dominer largement dans l'administration, les milieux économiques ou la presse corporative. De retour d'un voyage au Moyen-Orient, le réalisateur Max-André parle d'un « véritable esperanto » : « les titres non traduits se projetaient dans notre langue et bien malgré cela toutes les finesses étaient comprises, appréciées, et les défauts marqués⁶⁷ ». Si

⁶¹ El-Materi Mahmoud, *Itinéraire d'un militant (1926-1942)*, Tunis, Cérés productions, 1992, p. 204.

⁶² Cette invite au public musulman n'a rien d'une initiative nouvelle, elle était déjà courante avant la sédentarisation du cinéma. Dès 1904, le Casino Municipal de Tunis intégrait des projections cinématographiques (en l'occurrence, celles du fameux Cosmographe Faraud) au « grand concert arabe et égyptien » qui avait lieu, chaque soir, entre minuit et deux heures du matin durant Ramadan (Corriou Morgan, « Tunis et les "temps modernes" : les débuts du cinématographe dans la Régence (1896-1908) », dans Corriou Morgan (dir.), *Publics et spectacle cinématographique en situation coloniale*, Tunis, IRMC, CERES, 2012, p. 123).

⁶³ Voir, par exemple, le témoignage de Tewfik El-Madani sur sa découverte du cinéma en 1912 (*Mémoires de combat*, trad. par Malika Merabet, Alger, EnAP, OPU, ENAL, 1989, p. 65).

⁶⁴ L'effondrement d'une cloison en briques durant une projection provoque un mouvement de panique et la mort de plusieurs spectateurs dans la bousculade.

⁶⁵ Voir Corriou Morgan, « La France coloniale et le spectateur "indigène" : histoire d'une incompétence cinématographique », dans Cervulle Maxime et Saemmer Alexandra (dir.), « Regard et communication », *MEI – Médiation et information*, 2020, n° 49, p. 63-77.

⁶⁶ Il convient de citer pour la Tunisie un premier exemple de censure lors de la guerre italo-turque. Les événements du Djellaz (7-8 novembre 1911) conduisent à l'interdiction des vues traitant du conflit (*Ciné-Journal*, 17 février 1912, n° 182, p. 5). Nous trouvons ici la première expression d'inquiétude quant à la présence d'un public musulman dans les cinémas.

⁶⁷ André Max, « Le véritable esperanto », *Le Film*, 6 mars 1914, n° 2, p. 5.

le paternalisme colonial n'est jamais bien loin, il paraît entendu que les films sont compris de tous. Une analyse plus poussée de ces discours s'imposerait cependant afin d'affiner l'histoire des représentations des publics autochtones et de leur progressive délégitimation, conduisant à l'appréhension du spectateur « indigène » comme une menace pour l'empire. Elle permettrait également d'explorer l'intérêt spécifique de l'industrie du cinéma pour ces publics, la période de la guerre et de l'immédiat après-guerre se caractérisant notamment par une véritable offensive commerciale de Pathé en Afrique du Nord⁶⁸.

Deux manières d'envisager le cinéma mondial semblent au final se dessiner ici : d'une part, l'idée d'un cinéma né universel disparaissant progressivement dans les années 1910 face à la nationalisation des images. C'est ce que défend Tom Gunning dans son article "Early cinema as a global cinema: the encyclopedic ambition". Sans éluder les discours nationalistes véhiculés très tôt par le film, et tout en refusant de peindre la cinématographie-attraction en paradis perdu, ce dernier insiste sur la vocation encyclopédique des programmes, exprimant pour les publics le « sentiment nouveau d'une identité globale⁶⁹ ». D'autres travaux construisent, au contraire, la vision progressiste d'un cinéma qui aurait vocation à devenir universel. C'est le plaidoyer de Georges Sadoul dans son *Histoire du cinéma mondial*, où l'auteur trace avec avidité les premières expériences cinématographiques à la périphérie des pôles hégémoniques de production, se réjouissant de trouver en l'œuvre d'Albert Samama une première expérience de « cinéma national » au Maghreb⁷⁰. Ces deux approches démontrent toute l'importance de la période des années 1908-1919 dans la compréhension plus générale des dynamiques cinématographiques dans l'empire colonial français et les États qui lui ont succédé. Si les problématiques socio-économiques semblent les plus riches face à la rareté des images, il importe néanmoins « d'écrire l'histoire des efforts, de la lutte perpétuellement reconduite de ce cinéma pour être », pour reprendre les mots de Marie Pierre-Bouthier à propos des réalisateurs marocains des années de plomb⁷¹. Des mots qui trouvent également un écho dans les expériences des premiers opérateurs autochtones au début du xx^e siècle.

⁶⁸ Ainsi, Gérard Madiou, représentant de la maison Pathé à Alger, publie en 1916 *Le cinéma colonisateur*, ouvrage préfacé par le gouverneur général de l'Algérie, Charles Lutaux. Voir Corriou Morgan, « Un nouveau loisir en situation coloniale : le cinéma dans la Tunisie du protectorat », thèse de doctorat, histoire, Université Paris Diderot-Paris 7, 2011.

⁶⁹ "A new sense of global identity" (Gunning Tom, « Early cinema as a global cinema: the encyclopedic ambition », dans Abel Richard, Bertellini Giorgio, King Rob (dir.), *Early cinema and the "national"*, New Barnet, John Libbey, 2008, p. 11).

⁷⁰ L'expression de cinéma national pour désigner le travail d'Albert Samama serait, bien évidemment, à discuter.

⁷¹ « «Pour un nouveau regard». Gestes documentaires de résistance au Maroc, des années 1960 à nos jours », 2018, fol. 624. Thèse de doctorat en Histoire du cinéma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.