



HAL
open science

Le Maghreb dans le commerce mondial du film (1907-1919)

Morgan Corriou

► **To cite this version:**

Morgan Corriou. Le Maghreb dans le commerce mondial du film (1907-1919). Carole Aurouet, Béatrice de Pastre, Laurent Véray. Revoir le cinéma muet en France (1908-1919), Les Éditions du Sonneur, pp.122-143, 2023. hal-04279164

HAL Id: hal-04279164

<https://hal.science/hal-04279164v1>

Submitted on 24 Aug 2024

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.

Le Maghreb

dans le commerce mondial du film (1907-1919)

Morgan Corriou¹

Dans le Tunis du début de siècle, au milieu des attractions foraines qui animent la place Halfaouine durant le ramadan, des spectateurs réclament tous les ans un même film sur le conflit russo-japonais, acclamant la défaite des « ennemis de l'Empire ottoman »². Un journal panislamique de langue arabe vante les projections du cinématographe The Royal View, dont les « images étranges » attirent Tunisiens et Européens dans une salle de spectacle italienne, le Teatro Rossini³. Dans les nouveaux quartiers coloniaux, des séances spéciales sont organisées durant les célébrations juives et musulmanes : à l'occasion du Mawlid, le cinéma Nunez réjouit un public en fête avec les aventures d'une espionne insolente et audacieuse, Protéa⁴. On a longtemps cru que le spectacle cinématographique au Maghreb s'était développé dans un isolat européen⁵, hors du temps de la construction nationale – point d'entrée de la plupart des histoires du cinéma en Afrique, voire comme une « institution idéologique » visant à éliminer les spectateurs colonisés⁶. Il existe en réalité, dès les premiers temps du cinéma, un public marocain, algérien et tunisien significatif, même s'il reste souvent

¹ L'auteur tient à remercier ici Carole Aurouet, Béatrice de Pastre et Laurent Véray pour leurs relectures, ainsi que tous les membres du projet ANR Ciné08-19 pour leurs conseils et commentaires au cours de cette recherche. Ce travail a également bénéficié des longs et passionnants échanges avec Mélisande Leventopoulos sur le commerce cinématographique dans l'Empire ottoman et avec Caroline Damiens, qui a attiré notre attention sur François Morenas. Enfin, nous exprimons notre gratitude à Martino Oppizzi pour ses précieuses informations généalogiques sur les frères Nunez.

² Mahmoud El-Materi, *Itinéraire d'un militant (1926-1942)*, Tunis, Cérès productions, 1992, p. 204. Il s'agit ici de la reconstitution de Lucien Nonguet pour Pathé, dans laquelle les officiers russes portent des uniformes français (Galina Malisheva, Natalia Noussinova, « Actualités et fausses actualités chez Pathé. La guerre russo-japonaise, 1904-1905 », in Michel Marie et Laurent Le Forestier [dir.], *La firme Pathé Frères : 1896-1914*, Paris, AFRHC, 2004, p. 275), un détail qui explique peut-être l'enthousiasme de la foule.

³ « Al-ṣūr al-gharība » (« Sinimatughraf », *as-Sawab*, 18 janvier 1907).

⁴ *La Course à la mort* de Joseph Faivre, 1915 (*La Dépêche tunisienne*, 17 janvier 1916).

⁵ Abdelghani Meguerbi (*Les Algériens au miroir du cinéma colonial : contribution à une sociologie de la décolonisation*, Alger, SNED, 1982, p. 10) affirme que les salles accueillent « quasi exclusivement des spectateurs issus de la caste coloniale ». « During the colonial period in Algeria few native Algerians went frequently to the movies », écrit encore Viola Shafik (*Arab Cinema. History and Cultural Identity*, Le Caire, American University in Cairo Press, 1998, p. 10), opposant Algérie et Égypte.

⁶ François Chevaldonné, « Fonctionnement d'une institution idéologique coloniale : la diffusion du cinéma dans les zones rurales d'Algérie avant la deuxième Guerre Mondiale », *Revue algérienne des sciences juridiques, économiques et politiques*, 1975, n° 2-3, p. 529-548.

minoritaire dans les salles en dur, fortement marquées par les hiérarchies coloniales. Ces pré-supposés sont peut-être liés à la structure même du marché du film, dominé par les distributeurs français et les productions étrangères. Le mythe du terminus des films, du dernier arrêt avant la décharge, est particulièrement présent dans les pays africains aux premières heures des indépendances – l'écrivain Mourad Bourboune parle du continent comme d'un immense « dépotoir, la poubelle de tous les sous-produits des marchands de pellicule »⁷. Peu de travaux, pourtant, ont précisément étudié l'histoire de la distribution durant la période coloniale⁸. En 1989, Jean-Pierre Jeancolas, faisant l'état de la question de la circulation du film en France entre 1910 et 1920, proposait « un champ d'investigations qui ne sera[it] probablement pas labouré avant plusieurs décennies »⁹. Plus de trente ans après, le chantier reste immense, notamment pour les territoires sous occupation française – une situation qui n'est pas sans contraster avec le dynamisme des recherches portant sur les empires britanniques et néerlandais, ou plus récemment les colonies américaines¹⁰.

Nous souhaitons analyser ici les évolutions du circuit du film en Afrique du Nord, en interrogeant plus particulièrement les tensions entre une échelle régionale et impériale. L'Algérie, considérée comme française, est alors une colonie de peuplement quand la Tunisie et, depuis 1912, le Maroc, ont le statut de protectorat. La question de l'existence d'une économie coloniale du cinéma apparaît d'autant plus complexe que la France domine à cette époque le commerce mondial du film. Alors que se multiplient les appels à repenser la chronologie afin de lutter contre une certaine tradition européocentrique de la recherche en cinéma¹¹, nous avons volontairement choisi des dates canoniques de l'histoire hexagonale : 1907 inaugure au Maghreb également le développement de la location ; 1919 est marquée par l'implantation de la Fox à Alger. Il ne s'agit nullement de nier l'impasse que peut représenter

⁷ « Nos mutuelles différences », *Les Nouvelles littéraires*, 30 octobre 1972.

⁸ Citons Nolwenn Mingant, *Hollywood films in North Africa and the Middle East: a history of circulation*, Albany, State University of New York Press, 2022 et Claude Forest, *Les salles de cinéma en Afrique sud saharienne francophone : 1926-1980*, Paris, L'Harmattan, 2019.

⁹ « Le marché français entre la production nationale et les productions étrangères (1910-1920) », in *Le cinéma français muet dans le monde : influences réciproques*, Toulouse : Perpignan, Cinémathèque de Toulouse : Institut Jean Vigo, 1989, p. 13.

¹⁰ James M. Burns, « Comparing Historical Cinema Cultures: The Case of the British West Indies, 1900-1945 », *TMG Journal for Media History*, 2020, vol. 23, n° 1-2 ; Stephen Putnam Hughes, « When Film came to Madras », *BioScope: South Asian Screen Studies*, 2010, n° 2, p. 147-165 ; Dafna Ruppim, *The Komedi Bioscoop: The Emergence of Movie-going in Colonial Indonesia, 1896-1914*, 2015 (thèse de doctorat, Universiteit Utrecht) ; Nadi Tofighian, *Blurring the Colonial Binary. Turn-of-the-Century Transnational Entertainment in Southeast Asia*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2013; voir également son nouveau projet de recherche, « “Let the American show you” : Cinema in U.S. colonial territories, 1898-1919 ».

¹¹ Voir, par exemple, les appels à communication de l'association Domitor invitant à défendre « une vision large du cinéma des premiers temps, [...] le cinéma s'étant développé selon des chronologies variables dans le monde ».

la transposition d'une périodisation d'une région à l'autre ni la nécessité de prendre en compte la superposition des chronologies¹², bien au contraire. Notre dessein est plutôt de prendre à rebours une approche par le biais du sous-développement et du retard (le fameux « D'abord en Europe, puis ailleurs » dénoncé par Dipesh Chakrabarty¹³) et de déconstruire l'idée selon laquelle le marché colonial ne serait qu'un marché périphérique, dont l'insertion dans les flux cinématographiques globaux constituerait finalement un enjeu annexe : il est au contraire un lieu majeur à partir duquel se construit la mondialisation du film, et ses inégalités.

La Méditerranée des ambulants

Dans un premier temps, le cinématographe bouleverse peu l'économie du spectacle au Maghreb. Le film s'intègre à des circulations plus anciennes qu'il ne semble pas reconfigurer. À l'heure où Charles Pathé révolutionne l'industrie du cinéma en systématisant la location, le spectacle cinématographique en Afrique du Nord se répartit entre attractions de foire et numéros sur les scènes des théâtres et casinos. Si les foires et fêtes foraines constituent le principal marché du film en Europe avant la sédentarisation des salles¹⁴, le phénomène semble moins prégnant au Maghreb – ou, à tout le moins, peu manifeste dans les sources. Nous avons déjà mentionné les projections de plein air durant les nuits ramadanesques, temps privilégié pour les pratiques récréatives. Les foires européennes, quant à elles, sont davantage visibles en Algérie, où les colons sont plus nombreux, que dans le reste de la région – la présence de l'attraction y reste, néanmoins, peu renseignée¹⁵. Des représentations cinématographiques ont par ailleurs régulièrement lieu dans les cirques¹⁶.

Les sources sont plus prolixes sur les numéros de cinématographe donnés dans les théâtres et casinos et il est probable que cette forme ait prédominé au Maghreb. Les grandes scènes ont pour coutume de faire appel à des artistes étrangers embauchés chaque nouvelle saison pour composer les programmes. Elles accueillent aussi régulièrement les tournées de

¹² Voir en particulier les réflexions de Kaveh Askari (« La vie des films après leur mort : séries et autres "classiques" dans le Téhéran des années 1920 », in Cloé Drieu [dir.], *Écrans d'Orient : propagande, innovation et résistance dans les cinémas de Turquie, d'Iran et d'Asie centrale, 1897-1945*, Paris, Karthala/IISMM, 2015, p. 83-116).

¹³ *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

¹⁴ Voir, entre autres, Joseph Garncarz, « The European Fairground Cinema. (Re)defining and (Re)contextualizing the "Cinema of Attractions" », in André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo [dir.], *A Companion to Early Cinema*, Chichester/Malden, Wiley-Blackwell, 2012, p. 317-333.

¹⁵ Parmi les rares exemples, nous pouvons citer un cinématographe côtoyant un diorama et un cosmorama à la foire de Fez en 1916 (« Foire de Fez », *L'Écho d'Alger*, 4 octobre 1916).

¹⁶ Voir, par exemple, Henri de Costa, « Chronique marocaine », *Le Courrier cinématographique*, 13 juin 1914, n° 24, p. 100.

troupes de théâtre, de music-hall ou d'opéra. Les directeurs de salle ont donc naturellement recours aux compagnies de cinématographe françaises et italiennes qui sillonnent la Méditerranée¹⁷. Le film s'inscrit dans des circuits plus anciens et prolonge une économie spécifique du spectacle. Nous observons un phénomène similaire dans le sous-continent indien et en Asie du Sud-Est, où des troupes itinérantes européennes, américaines ou australiennes ont établi d'importants circuits transnationaux dans lesquels s'intègre le cinématographe¹⁸. Cette industrie du spectacle en plein développement se construit ainsi dans des relations de dépendance à l'extérieur, contribuant à ancrer l'idée que le divertissement de masse ne peut être produit sur place. La réception du cinématographe Nunez au Casino municipal de Tunis illustre bien cette tendance. L'attraction rencontre un accueil plutôt froid lors de sa première présentation en 1904 : la presse traite avec condescendance cette « maison locale » que le Casino municipal aurait acceptée avec bienveillance malgré la faible qualité de ses projections¹⁹. Les frères Nunez, qui appartiennent à la communauté juive livournaise de Tunisie²⁰, devaient pourtant jouer un rôle primordial dans le développement du cinéma dans la région – ils sont parmi les premiers à ouvrir des salles à Constantine et Tunis. On retrouve la trace de leur installation ambulante en Algérie et en Tunisie, mais aussi à Naples, à Milan et en Sardaigne²¹. Si des zones d'ombre demeurent quant à leurs déplacements²², nous avons ici l'exemple singulier d'un cinématographe qui circule du sud vers le nord, de bandes qui sont transportées du Maghreb jusqu'en Italie.

Les grandes compagnies européennes jouissent d'une position plus prestigieuse sur les scènes nord-africaines, à l'image du Vitographe français de Georges Froissart ou du Cosmographe Faraud. Le cinématographe The Royal View est également très présent dans la région où il tourne jusqu'en 1910 : on retrouve sa trace dans le sud de la France, en Algérie,

¹⁷ Un numéro de la *Revue commerciale du Levant* consacré au cinématographe (31 octobre 1911, n° 295) indique que les entrepreneurs de cinématographe ambulants circulant dans l'Empire ottoman sont principalement italiens ou français.

¹⁸ Voir les travaux de Stephen Putnam Hughes pour l'Inde et de Nadi Tofighian pour la péninsule malaise.

¹⁹ *La Dépêche tunisienne*, 18 mars 1904.

²⁰ Giacomo Nunez, *Delle navi e degli uomini. I Portoghesi di Livorno: da Toledo a Livorno e a Tunisi*, Livourne, Salomone Belforte & C., 2011, p. 123. Sur l'histoire de la communauté juive livournaise de Tunisie au tournant du siècle, voir Martino Oppizzi, « Endogamie et mixité à l'épreuve de la modernisation : l'évolution des pratiques de mariage au sein de la population juive livournaise de Tunisie entre XIX^e et XX^e siècles », *Annales de démographie historique*, 2018, n° 2, p. 83-105.

²¹ Aldo Bernardini, *Cinema italiano delle origini. Gli ambulanti*, Gemona, Cineteca del Friuli, 2001, p. 106-108.

²² Deux cinématographes, opérés par Angelo (également connu sous le nom d'Ange ou Nini) et Alberto, ont circulé simultanément en Italie et au Maghreb. En Tunisie, le cinématographe se produit sous le nom de Cinéma Nunez et de Royal Cinémato, en Italie sous le nom de Reale Cinematografo, Cinematografo Moderno, Cinema-Radium.

en Tunisie, en Égypte ainsi que dans l'Empire ottoman (Istanbul et Thessalonique)²³. C'est donc à une échelle plus méditerranéenne que coloniale que le cinématographe déploie son activité²⁴. La constatation vaut pour les compagnies italiennes, à l'image de la Royal Cosmopolite Attraction Company du célèbre prestidigitateur Amedeo Majeroni. Le cinématographe est ici intégré à un spectacle sophistiqué déployant de nombreuses attractions (magie, acrobaties...). Amedeo Majeroni et sa troupe parcourent notamment l'Italie, la Tunisie et l'Empire ottoman²⁵. Face à ce circuit déjà mondial du divertissement, les exhibiteurs locaux (à l'exemple d'Henri Mothu ou de Brunel et son Cinéma lyonnais) affichent des ambitions plus limitées, restreignant leurs tournées au Maroc, à l'Algérie et la Tunisie²⁶. L'exemple original des frères Nunez nous montre toutefois que les circulations ont pu être plus complexes que cette apparente dichotomie entre grandes compagnies européennes aux ambitions internationales et modestes cinématographes cantonnés à l'Afrique du Nord.

Ces tournées perdurent jusque vers 1910. Malgré la distance, elles arrivent à renouveler leurs programmes plusieurs fois par semaine. À cette date, les cinémas itinérants sont loin de disparaître, mais ils quittent les scènes les plus prestigieuses²⁷. Dans les grands théâtres et music-halls, le cinéma tend à se transformer en attraction permanente, gérée au niveau local – à l'exemple du Palmarium de Tunis, où le numéro prend bientôt le nom de Palma Cinéma (1911). Mais le mouvement de sédentarisation se concrétise surtout par la construction de salles de cinéma. À Alger, le Palace de Joseph Seiberras naît en 1910, dans le quartier de Bab El Oued. À Tunis, l'Omnia Pathé est inauguré à la fin de l'année 1908. Quelques mois plus tôt, deux opérateurs Pathé (Jean-Noël Malachard et René Moreau) s'étaient rendus dans le pays et avaient tourné des vues à grand renfort de publicité²⁸, permettant ainsi au cinéma de projeter des images de Tunisie à son ouverture. Alors que dans les plus grandes villes de France les premières salles de cinéma apparaissent avant la mise en place de la location, la sédentarisation des projections au Maghreb est directement liée au

²³ Voir notamment *La Vedette*, *Le Tout-Nice*, *L'Écho de Beausoleil et de Monte-Carlo*, *Le Diable rouge*, *Le Libéral*, *Le Sémaphore de l'ouest*, *La Dépêche tunisienne*, *Journal de Salonique*, *Istanbul*.

²⁴ Ce cadre méditerranéen a été interrogé dans le cadre du projet de recherche « Faire communauté(s) face à l'écran de cinéma » que nous menons conjointement avec Caroline Damiens et Mélisande Leventopoulos, en particulier lors de la journée d'études « Circulations cinématographiques en Méditerranée », organisée à l'École nationale supérieure Louis-Lumière le 28 janvier 2022.

²⁵ Aldo Bernardini, *op. cit.*, p. 73-74.

²⁶ « Un historique », *La Semaine cinématographique. Journal hebdomadaire, Algérie, Tunisie, Maroc*, 1^{er} avril 1919, n° 1, p. 11.

²⁷ Voir les récriminations d'Henri de Costa contre les « personnes ayant du fait du cinéma ambulante en France, [et qui] viennent avec leur matériel en essayer dans le "bled" » (« Chronique marocaine », *Le Courrier cinématographique*, 18 juillet 1914, n° 29, p. 88). Il est possible que la périclitication des cinémas itinérants en France ait incité certains tourneurs à tenter l'aventure coloniale.

²⁸ « La fête de Korbous », *La Dépêche tunisienne*, 27 avril 1908.

coup de force de Pathé. Les établissements fixes se multiplient donc avant-guerre – peu d'édifices, néanmoins, sont construits spécifiquement. Si la question de la circulation fluide et renouvelée des bandes se voit progressivement posée, le Maghreb est loin pour autant d'être un marché périphérique : à la veille du premier conflit mondial, il est plus aisé de voir des films à Oran, Alger ou Tunis qu'à Quimper²⁹.

Illustration n° 1 : Le Kursaal de Biskra dans le Sahara algérien, carte postale, collection privée.

Le monopole d'Omnia

Des travaux récents élargissent le champ d'étude de la domination internationale de Pathé, longtemps cantonné aux États-Unis et à l'Europe de l'Ouest³⁰. Dans un premier temps, la logique coloniale n'influe qu'assez marginalement sur la construction d'un marché cinématographique : en 1907, c'est à Singapour et non en Indochine que s'installe l'agence Pathé pour distribuer ses productions en Asie du Sud-Est³¹. À l'été 1907, Omnia, la plus importante des sociétés concessionnaires de Pathé, reçoit le monopole de l'exploitation des films Pathé frères en Suisse, dans le nord et le nord-ouest de la France, en Corse ainsi qu'en « Algérie » (marché dans lequel on inclut alors la Tunisie)³². Dès décembre, la société fait fonctionner des « postes » à Alger, Blida, Médéa et Oran³³. Jean-Jacques Meusy a analysé le succès contrasté de la stratégie des sociétés concessionnaires. Alors que celles-ci accumulent les difficultés, Charles Pathé doit se résoudre à leur accorder le droit de pratiquer la location.

²⁹ Éric Le Roy, « Les cinémas à Quimper (1908-1919) », intervention dans le séminaire du projet ANR Ciné08-19, Paris, 25 septembre 2020.

³⁰ Voir, notamment, Panagiota Anagnostou, Mélisande Leventopoulos, « Oi galloellinikés schéseis méssa apó to prisma tis viomichanías tou theámatos kai tis diaskédasis. I períptosi tou diasynoriakou diktýou tis Pathé », *1919: I sínodos eirínis tou Parisiou méssa apó to prisma ton galloellinikón schéseon ton archón tou 20oú aióna*, Athènes, Éditions Asini/École française d'Athènes, 2022, p. 77-94 ; Julio Lucchesi Moraes, « Cinema in the borders of the world: economic reflections on Pathé and Gaumont film distribution in Latin America », *Cahier des Amériques latines*, 2015, n° 79, p. 137-153 ; Rafael De Luna Freire, « “The Most Important Thing in This Business Is the Films”: Marc Ferrez & Filhos, Exclusive Agent of Pathé Frères and Film Distribution Pioneer in Brazil (1907-1908) », *Film History*, 2022, vol. 34, n° 3, p. 1-22 ; Julie K. Allen, *Screening Europe in Australasia. Transnational Silent Film before and after the Rise of Hollywood*, Exeter, University of Exeter Press, 2022.

³¹ Nadi Tofghian, *op. cit.*, p. 144.

³² Jean-Jacques Meusy, « La stratégie des sociétés concessionnaires Pathé et la location des films en France (1907-1908) », in Michel Marie et Laurent Le Forestier [dir.], *La Firme Pathé Frères : 1896-1914*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2004, p. 34-35 et p. 44.

³³ *Cote de la Bourse et de la banque*, 18 décembre 1907, n° 295, p. 3.

Bien vite, il entreprend de racheter les monopoles régionaux, mais laisse à Omnia le droit exclusif d'exploitation et de location en « Algérie » (1910)³⁴. Le marché colonial se retrouve ainsi désigné comme un espace économique à part, sans que l'on sache précisément si Pathé est découragé par la complexité supposée des échanges locaux ou y projette des bénéfices moindres.

Les bandes circulent pourtant, et elles circulent plutôt rapidement. L'arrivée d'Omnia au Maghreb va de pair avec l'introduction du long-métrage. En Algérie et en Tunisie, les programmes publiés dans la presse locale montrent que les salles en contrat avec Omnia reçoivent les films deux trois mois seulement après leur sortie à Paris (les bandes de non fiction peuvent, en revanche, être plus anciennes) : le système de location semble par conséquent fonctionner avec régularité et efficacité. Une carte postale de l'Omnia Pathé de Tunis, laissant entrevoir une affiche de l'atelier Faria, atteste que le matériel publicitaire voyage également³⁵. Il en va différemment hors du circuit Omnia, où les films projetés ont plus souvent trois ou quatre années d'âge et où les pellicules peuvent être très abîmées. La faiblesse de l'infrastructure ferroviaire au Maroc isole en particulier le pays : deux ans après la mise en place du protectorat, le correspondant du *Courrier cinématographique* déconseille toujours aux exploitants français de s'y installer³⁶. Il dresse un tableau peu amène de la programmation des salles de Casablanca, déplorant que les loueurs expédient régulièrement des films incomplets³⁷ ou des actualités qui n'en sont plus guère³⁸. Cette « culture du film désynchronisée », selon l'expression de Kaveh Askari³⁹, n'est toutefois pas spécifique à la situation coloniale et caractérise alors pour sa majeure part l'économie du cinéma.

Le monopole d'Omnia en Afrique du Nord isole-t-il les exploitants des loueurs ? La firme au coq semble y conserver plus longtemps sa prééminence. Alors que les industries cinématographiques italiennes et américaines partent à l'assaut des marchés étrangers à partir de 1908⁴⁰, leurs productions apparaissent plus tardivement sur les écrans maghrébins. En Tunisie, les premiers films italiens sont d'ailleurs des productions Film d'Arte Italiana, maison liée à Pathé. Les programmes ne commencent véritablement à sortir du monopole Pathé qu'à partir de 1912, avec la création de nouvelles salles de cinéma. Gaumont ouvre une

³⁴ « Société Omnia », *La Vie financière*, 29 avril 1910.

³⁵ Fondation Jérôme Seydoux – Pathé. L'affiche promet une scène comique, *Un Voyageur encombrant* (1912).

³⁶ Henri de Costa, « Chronique marocaine », *Le Courrier cinématographique*, 25 juillet 1914, n° 30, p. 88.

³⁷ *Ibid.*, 11 juillet 1914, n° 28, p. 88.

³⁸ *Ibid.*, 18 juillet 1914, n° 29, p. 88.

³⁹ *Op. cit.*, p. 84.

⁴⁰ Emmanuelle Toulet, « Il cinema muto italiano e la critica francese », in Vittorio Martinelli [dir.], *Cinema italiano in Europa: 1907-1929*, Roma, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992, p. 11-36.

agence en Algérie cette même année⁴¹. La presse corporative américaine n'hésite pas à évoquer les riches promesses du marché marocain⁴². Si Alger tend à s'imposer comme la tête de pont du commerce cinématographique au Maghreb, les circulations n'obéissent pas encore à une stricte hiérarchie entre les territoires. Ainsi, des loueurs de Tunisie, souvent également exploitants, obtiennent l'exclusivité de films pour l'Algérie et le protectorat, à l'image d'Aurelio Fiorentino, directeur du Cinéma Palace et du Palace Théâtre à Tunis, qui acquiert au cas par cas l'exclusivité de films Gaumont⁴³. En 1913, c'est au tour de l'Agence générale cinématographique d'implanter une succursale à Alger⁴⁴. Cette installation, qui précède Nancy, Bordeaux ou Toulouse, démontre le dynamisme du marché nord-africain, tout comme l'arrivée la même année des films de la star Asta Nielsen sur les écrans algériens⁴⁵.

L'institutionnalisation du marché de la location

Le commerce des bandes étrangères passe très largement par la France. C'est le cas des films hollywoodiens, étudiés par Nolwenn Mingant, introduits au Maghreb par Pathé frères et Gaumont⁴⁶ – en dépit des espoirs entretenus par le consul général américain à Tanger, qui imagine un marché regroupant le Maroc, Gibraltar et la province de Cadix⁴⁷. Mais c'est également, et de manière plus singulière, le cas des films italiens qui transitent pour la plupart *via* Paris ou Marseille. Malgré l'importante présence italienne en Algérie et Tunisie⁴⁸, les loueurs nord-africains nouent peu de liens spécifiques avec les firmes transalpines. Ainsi, Étienne Giraud, exploitant de Toulon qui inaugure en 1914 la société Midi-Cinéma-Location à Marseille, est-il le concessionnaire de Pasquali pour la France, l'Algérie et la Tunisie⁴⁹. En 1916, il obtient l'exclusivité de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) auprès d'Itala Film et s'entend avec l'Algérois Henri Agero pour distribuer le film en Afrique du Nord⁵⁰ : l'exemple

⁴¹ « Une nouvelle agence régionale du Comptoir-Ciné-Location Gaumont », *Ciné-Journal*, 3 février 1912, n° 180, p. 13.

⁴² « Morocco's Picture Shows », *Motography*, février 1912, vol. VII, n° 2, p. 74.

⁴³ « Spectacles et concerts », *La Dépêche tunisienne*, 1^{er} janvier 1916.

⁴⁴ « Nouvelles succursales de l'AGC », *Ciné-Journal*, 16 août 1913, n° 260, p. 17.

⁴⁵ Voir p. 380 l'article de Pierre Stotzky, « La place des cinématographies étrangères dans la généralisation du long-métrage en France au début des années 1910 : l'exemple des films d'Asta Nielsen ».

⁴⁶ Nolwenn Mingant, *op. cit.*, p. 18-19.

⁴⁷ « Morocco's Picture Shows », art. cit., p. 74.

⁴⁸ Voir Romain H. Rainero, « Les Italiens dans l'Afrique du Nord française », *Cahiers de la Méditerranée*, 1996, n° 52, p. 145-162.

⁴⁹ « La marque Pasquali », *La Cinematografia italiana ed estera*, 1916, n° 2, p. 102.

⁵⁰ « All'ultima ora », *La Cinematografia italiana ed estera*, 1916, n° 7, p. 87.

prend d'autant plus valeur de symbole que quelques scènes ont été tournées sur place⁵¹. Regrettant que la location échappe aux mains italiennes, la chambre de commerce de Turin ne manque pourtant pas de souligner les bénéfices importants que représentent les marchés algériens et marocains. Elle recommande l'ouverture d'une agence à Alger et demande, en vain, à ce que l'Algérie et le Maroc soient exclus des contrats avec les loueurs français, auxquels on accorde traditionnellement la représentation « pour la France et les colonies »⁵².

Les relations directes avec l'Italie ont sans doute été plus courantes en Tunisie, où la communauté italienne déborde largement la colonie française⁵³. En 1910, la presse corporative italienne laisse encore entrevoir l'existence d'un marché régional : basé à Palerme, Raffaello Lucarelli, qui fait commerce de matériel cinématographique et fonde la première maison de production sicilienne, vend et loue des films en Sicile, à Malte et en Tunisie⁵⁴. Ces liens sont entretenus par les Italiens de Tunisie très présents dans le secteur de l'exploitation. En 1913, le Teatro Rossini traite directement avec un agent de la maison Pasquali venu promouvoir sa version concurrente des *Derniers Jours de Pompéi* (Ubaldo Maria Del Colle et Giovanni Enrico Vidali, *Jone o Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913)⁵⁵. Exploitant d'origine juive livournaise, Aurelio Fiorentino ramène quelques bandes d'Italie lors de son court passage sous les drapeaux⁵⁶. La presse corporative comme la presse locale mettent en exergue le succès des productions italiennes réclamées par les spectateurs et qui doivent être fréquemment prolongées. Dans le Tunis en guerre, la diva napolitaine Francesca Bertini enivre les foules⁵⁷. La popularité de ces films ne saurait cependant être circonscrite à l'immigration italienne, ni même à un hypothétique creuset méditerranéen donnant toute sa faveur à des vedettes méridionales, car la notoriété du cinéma italien est alors mondiale. Pour autant, la mosaïque de populations coexistant dans la région laisse entrevoir des cultures cinématographiques, ou à tout le moins des flux marchands singuliers. Ainsi, la maison Ciné-

⁵¹ Silvio Alovisio, « Il film che visse due volte. *Cabiria* tra antichi segreti e nuove ricerche », in Silvio Alovisio, Alberto Barbera [dir.], *Cabiria & Cabiria*, Turin/Milan, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, 2006, p. 17-46.

⁵² « Le pellicole cinematografiche in Algeria », *La Vita cinematografica*, 1917, n° 33, p. 83.

⁵³ En 1914, on compterait 88 000 Italiens pour 44 000 Français (Jean-François Martin, *Histoire de la Tunisie contemporaine : de Ferry à Bourguiba : 1881-1956*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 102).

⁵⁴ *La Cinematografia italiana ed estera*, 1910, n° 73.

⁵⁵ Alors que le Nunez passe « en exclusivité absolue » le film de la maison Ambrosio (Eleuterio Rodolfi, *Gli Ultimi giorni di Pompei*, 1913 ; « Spectacles & concerts », *La Dépêche tunisienne*, 13 octobre 1913), la guerre fait rage dans la presse entre les deux salles concurrentes (« Au Théâtre Rossini. La maison Pasquali et Cie *Les Derniers jours de Pompéi* », *La Dépêche tunisienne*, 27 octobre 1913).

⁵⁶ « Il Cinema a Tunisi », *La Cinematografia italiana ed estera*, 1915, n° 18.

⁵⁷ En décembre 1917, André Valensi assure que *Diana la fascinatrice* (*Diana, l'affascinatrice*, Gustavo Serena, 1915) est « présenté au Cinéma-Palace pour la trentième fois dans l'espace de deux ans ! » (« *Le Courrier* à Tunis », *Le Courrier cinématographique*, 22 décembre 1917, n° 50, p. 26).

Location-Ferris d'Alger, qui représente notamment les maisons Dathis, Goitsenhoven et Georges Petit⁵⁸, semble s'être fait une spécialité du film espagnol – dont on peut imaginer l'attrait auprès de l'importante population espagnole installée au Maroc et en Algérie, distribuant des productions Barcinograph ou Hispano-Films.

La circulation des films italiens et espagnols nous oblige à réfléchir aux échelles dans lesquelles s'inscrit le nouveau commerce : régionale, impériale, voire impérialiste. L'histoire de la distribution dans l'empire colonial montre en effet que la France a découragé les échanges directs avec d'autres puissances étrangères, en particulier au Maghreb où les autorités s'attachent à faire transiter tous les films par Paris. L'exemple le plus caractéristique est certainement celui du cinéma égyptien qui conquiert les écrans nord-africains à partir des années 1930⁵⁹. La question d'une économie coloniale du cinéma se pose quelque peu différemment quand on examine les débuts de la location. Le passage à la location va fixer un itinéraire colonial du film partant de Paris (ou Marseille), faisant étape à Marseille puis Alger, avant d'atteindre Tunis et Casablanca. Mais la mise en place de ce circuit hiérarchisé est d'abord le fait des entrepreneurs eux-mêmes, les autorités ne s'intéressant guère encore au commerce cinématographique. Il n'en reste pas moins que la France jouit d'un régime de faveur dans ses échanges avec la plupart des colonies⁶⁰, avantage dont bénéficie l'exportation du film français. Cependant, ces privilèges tarifaires ne semblent pas toucher les films étrangers distribués par les loueurs français, comme le montre l'exemple tunisien : si les films français bénéficient du régime de l'admission temporaire et sont exemptés de tous droits, les films étrangers doivent payer taxes d'entrée et de retour lors de leurs trajets entre l'Algérie et la Tunisie⁶¹. Durant cette première période, la mise en place d'un échelon métropolitain dans la distribution des films étrangers dans les colonies ne semble donc pas tant dictée par des considérations douanières que par l'expérience et la puissance acquises par les sociétés françaises dans le commerce mondial du film.

La circulation des images locales

⁵⁸ H.S., « *Le Courrier à Alger* », *Le Courrier cinématographique*, 22 juin 1918, n° 25, p. 13.

⁵⁹ Morgan Corriou, « *Misr Abroad: Trading Egyptian Films in Colonial Maghreb* », in Ifdal Elsaket, Daniel Biltreyst, Philippe Meers [dir.], *Cinema in the Arab World: New Histories, New Approaches*, Londres, Bloomsbury, 2023, p. 27-45.

⁶⁰ Celui-ci varie selon les territoires. Voir Jean Clinquart, *L'Administration des douanes en France de 1914 à 1940*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière de la France, 2000.

⁶¹ « *Les chinoiseries de la Douane en Algérie* », *Ciné-Journal*, 31 janvier 1914, n° 284, p. 120-121.

Qu'en est-il des rares films tournés sur place ? Les premières décennies du cinéma au Maghreb sont le plus souvent abordées au prisme des séjours des équipes étrangères venues trouver sur place un décor pour leurs intrigues exotisantes⁶². Si les films produits localement furent effectivement peu nombreux, une réévaluation de ces images apparaît aujourd'hui nécessaire. Le travail de Mariann Lewinsky sur le fonds Albert Samama, conservé à la Cineteca di Bologna, dévoile ainsi plus d'une centaine de films tournés par l'opérateur⁶³. Ce n'est toutefois pas tant l'histoire de ces vues qui nous intéressent ici que les conditions dans lesquelles elles ont atteint le circuit commercial.

La biographie d'Albert Samama, dit Samama-Chikli (1872-1933), est l'objet de nombreuses légendes entretenues par le personnage lui-même puis sa famille, une véritable mythologie que, plus d'un siècle après, les travaux scientifiques ont bien du mal à défaire. Né dans la Tunisie ottomane, devenu français, ce juif tunisien, qui joue avec aisance sur les registres d'appartenance, est surtout connu pour deux œuvres de fiction réalisées au début des années 1920. Il a pourtant déjà à cette date-là une longue carrière derrière lui – ses premières vues datent au moins de 1905⁶⁴. Samama a noué des relations étroites avec les Nunez, qui font très vite traverser la Méditerranée à ses films. Le jour de Noël 1906, les habitants de Sassari découvrent ainsi *Pesca del tonno a Tunisi*. Le film ne peut que rencontrer de l'intérêt en Sardaigne où la *mattanza*, une technique traditionnelle de pêche, est également pratiquée. Les marins filmés par Samama sont d'ailleurs italiens et la presse locale, soucieuse de mettre en avant ces liens de familiarité, ne manque pas de souligner que le film a été pris dans une pêcherie de thon appartenant à « M. Parodi de Gênes »⁶⁵. L'exemple est loin d'être anodin : il montre comment l'ancienneté des circulations d'hommes et de marchandises entre la Tunisie et l'Italie a permis à quelques vues tunisiennes d'être projetées sur la rive nord de la Méditerranée par un cinématographe nord-africain.

Samama entre rapidement en contact avec des firmes françaises afin de vendre ses vues⁶⁶. À la suite du violent séisme qui dévaste Messine en décembre 1908, le voilà en route pour l'Italie. L'émotion est particulièrement vive au sein de l'importante communauté

⁶² Abdelkader Benali, *Le cinéma colonial au Maghreb : l'imaginaire en trompe l'œil*, Paris, Édition du Cerf, 1998.

⁶³ Mariann Lewinsky [dir.], *Albert Samama Chikli. Fotografo, cineasta, navigatore*, Bologne, Cineteca di Bologna, Bologne, 2023.

⁶⁴ « Spectacles et concerts », *La Dépêche tunisienne*, 13 décembre 1905.

⁶⁵ *La Nuova Sardegna*, 24-25 décembre 1906. Cité par Gian Gabriele Cau, *Pionieri del cinematografo in Sardegna: 1897-1907*, Ozieri, Circolo Culturale Arci Nova "Sa Ena", 1995, p. 124.

⁶⁶ Cineteca di Bologna, fonds Albert Samama, Album documenti nero 1-2 (classement provisoire), lettre des cinématographes Pathé à Albert Samama, 18 juillet 1906.

sicilienne de Tunis, où les directeurs des salles de spectacle se livrent à une véritable course au sensationnel. Les vues de Samama sont éditées par Pathé frères, Lion et Raleigh & Robert qui « par contrat, ont dû céder la première copie à l'auteur [...], lequel a voulu en offrir la primeur aux Tunisois »⁶⁷. Dès son retour, il s'arrange avec le Cinéma Nunez afin de donner au Rossini deux représentations extraordinaires, durant lesquelles il apporte son témoignage sur le drame. Mais ce régime d'exclusivité est en réalité exceptionnel et les salles tunisiennes ne semblent guère tirer profit de l'activité de leur compatriote, dont les vues sont systématiquement éditées par des maisons françaises.

L'exemple de la guerre italo-turque illustre par ailleurs les contraintes qui se posent aux actualités locales. Entre la fin de l'année 1911 et le début 1912, Samama parcourt le Sud tunisien et la Tripolitaine avec sa caméra⁶⁸. L'expédition est lancée par les firmes parisiennes, concurrencées entre autres par Cines, qui entendent tirer parti de sa naissance tunisienne et de sa maîtrise de l'arabe⁶⁹. Samama décide de cinématographier le conflit non pas du côté italien, mais du côté turc, un choix qu'il présente sous l'angle de la stratégie commerciale, le camp ottoman étant largement sous-représenté dans la presse étrangère⁷⁰. Alors que s'impose la représentation de l'opérateur occidental « pénétrant dans les régions les moins explorées » pour trouver les habitants « chez eux » et « enregistre[r] leur vie » à l'image du célèbre Alfred Machin en Afrique⁷¹ ou de Camille Legrand sur la route des Indes⁷², les vues ne sont pas capturées ici de l'extérieur, mais bien par un homme du pays. Pour autant, cet épisode illustre aussi les limites posées au développement d'une industrie cinématographique en situation coloniale car, au moment même où Samama s'enfonce en Libye, le couperet de la censure s'abat brutalement sur les images de la guerre. À Tunis, celles-ci font pourtant la fortune de l'Omnia Pathé qui diffuse les premières vues dès la mi-octobre, soit à peine plus de deux semaines après l'arrivée de la flotte italienne devant Tripoli. Mais, le 7 novembre, une manifestation destinée à protéger le cimetière musulman du Jellaz face aux menées de l'administration se transforme en émeutes, faisant de nombreuses victimes italiennes,

⁶⁷ « Le retour de M. Samama Chikli », *La Dépêche tunisienne*, 30 janvier 1909.

⁶⁸ Voir Morgan Corriou, « Albert Samama, a Tunisian Filmmaker in the Ottoman Empire at War (1911-1913) », in Samuel Sami Everett et Rebekah Vince [dir.], *Jewish-Muslim Interactions. Performing Cultures between North Africa and France*, Liverpool, Liverpool University Press, 2020, p. 23-42.

⁶⁹ Cineteca di Bologna, fonds Albert Samama, CFSC-DOC-SC.6 (classement provisoire), « Voyage Tripolitaine pendant la guerre italo-turc [sic] ».

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ De manière tout à fait symbolique, le synopsis du *Cinéma en Afrique* (Pathé frères, 1911, n° 4255) cité ici présente Alfred Machin « dissimulé dans de hautes herbes et comme un chasseur à l'affût » (Bibliothèque nationale de France, scénario (résumé conforme à la vue avec photogrammes), 4-COL-4 (5238)).

⁷² Voir Jitka de Préval, *Camille Legrand : un opérateur Pathé sur la route des Indes, 1895-1920*, Paris, Riveneuve, 2021.

françaises et surtout tunisiennes⁷³. À la suite des événements, l'arrêté du 17 novembre 1911 interdit toutes les représentations « relatives aux incidents de la guerre italo-turque, et aux troubles de Tunis » « afin de maintenir l'harmonie entre les différentes populations de la Régence »⁷⁴. Les vues de Samama éditées par Gaumont circulent donc dans le monde entier⁷⁵, sauf en Tunisie. Le texte, premier exemple de censure cinématographique dans le protectorat, révèle le pouvoir disruptif que les autorités françaises commencent à attribuer à l'image. Au fur et à mesure que le cinéma s'institutionnalise, les films sont à leur tour soumis au sévère contrôle politique qui frappe déjà la presse dans les pays colonisés.

Illustration n° 2 : Publicité, *Ciné-Journal*, 3 février 1912, n° 180. Albert Samama effectue la traversée Marseille-Tunis à bord du vapeur postal *Carthage* quand celui-ci est arraisonné par les autorités italiennes (janvier 1912) qui soupçonnent le navire de transporter de la « contrebande de guerre » destinée au camp turc. Samama cinématographie les événements, qui font grand bruit en France, mais son film est censuré en Tunisie.

L'intégration au marché français

En 1916, un petit opuscule, *Le Cinéma colonisateur*, va plus loin, appelant la cinématographie « à jouer un rôle prépondérant dans la pénétration coloniale »⁷⁶. L'auteur, Gérard Madieu, est le représentant de Pathé frères en Afrique du Nord. Depuis mars 1914, en effet, Charles Pathé a racheté le monopole d'Omnia en Algérie⁷⁷, y déléguant le fils de son homme de confiance, Léon Madieu. Dans un contexte de fragilisation de l'industrie cinématographique et de repli sur la France, l'empire colonial semble offrir la promesse d'un filet de sécurité face à la concurrence américaine. Le jeune homme obtient le soutien du gouverneur général de l'Algérie, Charles Lutaud, qui accepte de préfacer l'ouvrage. Intérêts politiques et commerciaux se voient donc ici converger.

Le rachat du monopole acte la lucrativité du marché nord-africain et l'arrivée de Gérard Madieu à Alger les débuts d'une offensive commerciale, vite freinée par le conflit. Au

⁷³ Taoufik Ayadi, « Insurrection et religion en Tunisie : l'exemple de Thala-Kasserine (1906) et du Jellaz (1911) », in Fabienne Gambrelle et Michel Trebitsch [dir.], *Révolte et société*, Paris, Histoire au présent / Publications de la Sorbonne, 1989, p. 166-175.

⁷⁴ Arrêté du 19 janvier 1912.

⁷⁵ Voir, par exemple, la presse corporative américaine.

⁷⁶ Gérard Madieu, *Le Cinéma colonisateur*, Alger, Typographie Adolphe Jourdan, 1916, p. 25.

⁷⁷ Jean-Jacques Meusy, *art. cit.*, p. 46.

déclenchement de la guerre, Pathé frères, Gaumont, Midi-Cinéma-Location, l'Agence générale cinématographique et Aubert disposent de représentants sur place⁷⁸. Éclipse et Harry s'implantent durant le conflit – mais leur présence est plus discontinue. Ainsi, le système se structure autour de grandes sociétés rattachées à Paris ou Marseille et une poignée de maisons indépendantes (Ciné-Location-Ferris et Agence des Grands Films) basées à Alger, entretenant toutes des sous-agences en Tunisie et, moins systématiquement, au Maroc. L'entrée sur le marché des distributeurs américains est symbolisée par l'arrivée de la Fox fin 1919, dans le sillage de son établissement en France⁷⁹. S'intégrant avec souplesse dans le tissu cinématographique français, les firmes hollywoodiennes modèlent leur circuit de distribution sur le circuit déjà existant en Afrique du Nord⁸⁰.

La profession traverse dans l'immédiat après-guerre une véritable période d'effervescence. Une presse corporative locale surgit, un Syndicat des loueurs de films de l'Algérie, de la Tunisie et du Maroc se met en place, démontrant un souci nouveau d'organisation notamment face à la censure. L'association commence par s'en prendre au cinéma ambulancier, interdisant à ses membres de donner aux music-halls des films à moins de 500 francs. Ceux-ci s'engagent par ailleurs à ne plus louer de films aux cafés et brasseries qui n'organisent des séances que de façon intermittente⁸¹. Le syndicat milite ainsi implicitement pour une sédentarisation des salles, nécessaire à la légitimation de la profession et à l'augmentation de ses profits.

La thématique du « petit exploitant du bled » qu'il importe d'instruire et discipliner s'impose peu à peu dans la presse corporative⁸². De nombreux exploitants insistent eux-mêmes sur leur isolement par rapport aux maisons métropolitaines, mais aussi à leurs confrères⁸³. Pathé n'hésite alors pas à empiéter sur le rôle de ces exploitants mal informés en substituant à eux. La société met en roulement des programmes « spécialement composés pour l'Algérie, la Tunisie et le Maroc »⁸⁴, un procédé qui n'est pas sans rappeler les techniques contestées de *blind bidding* et *block booking* des firmes américaines. Au sortir de

⁷⁸ « Cinéma » : *annuaire de la projection fixe et animée*, Paris, Charles-Mendel, 1914.

⁷⁹ *Le Courrier cinématographique*, 4 octobre 1919, n° 40, p. 45.

⁸⁰ Nolwenn Mingant, *op. cit.*, p. 20.

⁸¹ « Procès-verbal de la séance du 10 mai 1919 », *Bulletin mensuel de l'Amicale des loueurs de films de l'Algérie, de la Tunisie et du Maroc*, 15 juin 1919, n° 1, p. 9.

⁸² « À nos lecteurs », *La Semaine cinématographique. Journal hebdomadaire, Algérie, Tunisie, Maroc*, 1^{er} avril 1919, n° 1.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Bulletin mensuel de l'Amicale des loueurs de films de l'Algérie, de la Tunisie et du Maroc*, 15 juin 1919, n° 1, p. 8.

la guerre, la distribution nord-africaine oscille ainsi entre une intégration complète au marché français et sa caractérisation comme un marché complexe, justifiant des pratiques spécifiques.

Les premiers temps du cinéma au Maghreb sont marqués, comme partout ailleurs, par la prépondérance des firmes françaises. Cependant, le paysage de la vente et de la location dessine des itinéraires relativement variés autour la Méditerranée : de l'Italie jusqu'à l'Empire ottoman en passant par l'Algérie et l'Égypte, de la Tunisie jusqu'à la Sardaigne, de la Sicile jusqu'à Malte et la Tunisie, de la Tunisie jusqu'à l'Algérie... L'institutionnalisation du marché de la location avec l'arrivée des grandes sociétés métropolitaines favorise une centralisation et une hiérarchisation de ces circulations. La structuration du marché régional semble ainsi poser les bases d'une véritable économie coloniale du cinéma. À l'orée des années 1920, alors que le film américain prend la première place sur les écrans maghrébins, la distribution nord-africaine apparaît complètement intégrée au marché français, laissant les distributeurs d'Algérie, du Maroc et de Tunisie dans un face-à-face exclusif avec la puissance coloniale. Le circuit du film consolide ainsi des relations de dépendance, rendant possible la réalisation du vieux fantasme du spectacle reproductible – le « comme à Paris » si présent dans les discours des colons. Mais le cinéma permet également le développement d'une industrie locale du spectacle de masse. L'envoi de représentants de métropole, à l'image de Gérard Madiou (Pathé frères) ou Léon Chapoutot (Éclipse), ne fonctionne pas véritablement et le négoce du film est rapidement repris en main par des hommes du pays, français et/ou membres des minorités intermédiaires (juifs autochtones, Italiens...). Dans ce paysage nord-africain de la distribution, l'exclusion des hommes d'affaires musulmans ne peut que frapper : marginaux dans le secteur de l'exploitation, ils sont totalement absents d'un commerce où les capitaux mobilisés sont conséquents et les liens avec la France valorisés. Leur arrivée dans le monde de la distribution – à partir des années 1930 surtout – est vécue comme une intrusion par les autorités coloniales, donnant lieu à une lutte féroce, le plus souvent à la défaveur des nouveaux entrepreneurs⁸⁵. La résistance de ces distributeurs, et l'existence de circuits alternatifs, ne doit pas pour autant être négligée : dans la France rurale des années 1940, c'est

⁸⁵ Voir Morgan Corriou, « Misr Abroad... », art. cit. ; Morgan Corriou, Caroline Damiens, Mélisande Leventopoulos, Nefeli Liontou, « Cinema Intermediaries, Communities and Audiences (Soviet Siberia, post-Ottoman Greek Thessaloniki, colonial Maghreb) », in Pier Luigi Ercole, Liesbeth Van de Vijver, Daniela Treveri Gennari [dir.], *The Palgrave Handbook of Comparative New Cinema Histories*, à paraître.

auprès d'un marchand tunisien que François Morenas se fournit en films pour alimenter son cinéma ambulant⁸⁶. Redonner une place centrale à des circulations trop souvent considérées comme marginales permet ainsi de complexifier l'histoire écrite et réécrite de l'implacable domination des industries cinématographiques occidentales sur les pays colonisés.

⁸⁶ *Le Cinéma ambulant en Provence*, Lyon, Presse universitaire de Lyon, 1981, p. 62. Nous renvoyons ici au projet de recherche en cours de Caroline Damiens (« Le cinéma ambulant dans la France rurale du milieu du XX^e siècle »).