

## LE REGARD ATTRACTIVE : ENTRE OPACITÉ DU MÉDIUM ET IMMERSION DU SPECTATEUR

Hubert Sabino-Brunette, Dolorès Parenteau-Rodriguez, Université de Montréal

### *Abstract*

In a context in which film attraction tends to co-exist with narration, this article examines how filming in natural settings puts into question the singular and characteristic “method” of the Pathé firm. The authors analyse the transition between studio shooting and outdoor sets by focusing on three animated views and their descriptions in Pathé’s catalogues which suggest a hybridization of “scènes en plein air” and “scènes comiques:” *Odyssée d’un paysan à Paris* (1905), *Aux bains de mer* (1906) and *Les Alpes par le télescope* (1906). This article suggests that the transformation of shooting modalities invites reflection on the involvement and nature of the spectator’s gaze; simultaneously spectators in a cinema as well as background actors/spectators of the film. This demonstration will be accomplished by way of the disjunction between the catalogue descriptions and the views themselves; it will be argued that these major differences direct the spectator’s reading of the view, raising the implications of the transition for the spectator.

---

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, la firme Pathé Frères s’impose comme l’une des principales compagnies de production cinématographique au monde. Forte de l’industrialisation de son mode de production, elle se démarque notamment par la quantité considérable de films à son catalogue. La filmographie Pathé se caractérise alors par son unité formelle, qui pourrait s’expliquer par la tentative d’uniformisation de la pratique de l’enregistrement cinématographique, par laquelle s’instaure l’industrialisation des tournages, un modèle de fabrication à la chaîne, comme le souligne Laurent Le Forestier. La « méthode Pathé » a pour résultat une relative homogénéisation de ses vues, à l’instar d’un produit de consommation de masse. Ainsi, comme le rappelle Laurent le Forestier, « la conception du cinématographe revendiquée par Pathé l’assimile bien plus à l’industrie qu’au domaine artistique »<sup>1</sup>. Or, vers 1905-1908, période charnière de l’institutionnalisation du cinéma, certaines productions mettent à l’épreuve la *rigidité* du modèle Pathé et tendent, consciemment ou pas, à s’en détacher.

Cet article examinera comment les tournages en décors naturels, à l’extérieur des studios, dans un contexte où l’attraction cinématographique cohabite de plus en plus avec la narration, imposent une remise en question de la « méthode » singulière et caractéristique de la firme Pathé. En nous basant sur les films et leurs descriptions dans les catalogues, nous proposons de regarder plus en

détail cette transition entre les tournages en studio et en extérieurs. Pour illustrer notre propos, nous nous concentrerons sur trois vues qui proposent une hybridation entre les *scènes en plein air* et les *scènes comiques*<sup>2</sup> : *L'Odyssée d'un paysan à Paris* (1905), *Aux bains de mer* (1906) et *Les Alpes par le télescope* (1906). Comme nous l'exposerons, certaines descriptions tirées des catalogues, notamment les trois exemples précédemment cités, présentent des différences majeures avec les vues auxquelles elles renvoient, orientant de la sorte la lecture par le spectateur.

Cette transformation des modalités de tournage invite à réfléchir sur l'implication et la nature du regard des spectateurs ; autant ceux dans la salle que les *figurants/spectateurs* du film. Ainsi, nous démontrerons que la question du regard est centrale, puisque, évoluant à partir de l'avènement du cinématographe et de la fébrile exploration technique et artistique qui s'en suit, elle met en relief la dynamique entre les spectateurs et le film.

### Sortir des studios... et du *modus operandi*

Jusque vers 1905, on pourrait reconnaître les quelques éléments clés suivants pour qualifier la bande cinématographique type de la firme Pathé Frères, en excluant celles dites de *plein air* : elle est tournée en studio, la caméra cadre frontalement les personnages de la tête aux pieds, et ceux-ci sont à une distance presque constante entre le décor fabriqué et la caméra, le tout baignant dans une lumière homogène pour l'ensemble de la scène. En fonction des objectifs de la direction de la firme Pathé, le tournage en studio représente un avantage indéniable tandis que le tournage en extérieurs engendre la gestion d'impondérables. La probabilité d'une météo peu clémente apparaît comme un obstacle au rythme de travail régulier imposé par la volonté de produire des vues « à la chaîne ». Le Forestier précise en outre que certains lieux étaient interdits aux metteurs en scène, qu'ils pouvaient à l'occasion être pourchassés dans la rue ou encore, en s'appuyant sur les propos de Georges Dyerres<sup>3</sup>, que des acteurs refusaient de tourner en extérieur par crainte du ridicule<sup>4</sup>. La sortie des studios représentait également une perte des repères scénographiques autant pour les tourneurs que pour les acteurs. En somme, s'aventurer en dehors des studios impliquait, dans une certaine mesure, de s'écarter de ce que l'on pourrait qualifier de signature de l'industrie Pathé.

Pourtant, au milieu de la décennie 1900, les tournages en extérieurs semblent s'imposer de plus en plus. Dans un essai qui tente de borner et définir le style de la maison Pathé dans sa période dite « primitive » (1900 à 1914), Michel Marie affirme, en parlant du film *Le Médecin du château*, que « c'est la systématisation de ce tournage en extérieurs naturels qui laissera progressivement la place à la construction d'une 'grande forme narrative' à statut réaliste »<sup>5</sup>. À l'image de toute industrie, n'est-il pas crucial de se réinventer afin d'augmenter ses parts de marché ? Il est évident que la sortie des studios ne signifie pas la fin de la prise de vue frontale au profit d'un dispositif plus explorateur. Mais, le nombre de plans ouvrant sur une profondeur de champ tend à augmenter graduellement et fait en sorte qu'un simple coin de rue peut alors s'imposer comme emplacement privilégié de tournage. Tel que l'explique un employé de la firme Pathé cité dans la thèse de Le Forestier : « Nous restions très peu de temps sans 'tourner', une semaine au plus pendant laquelle nous cherchions, à l'intérieur, les 'coins' pour le prochain film... »<sup>6</sup>. L'espace de jeu des personnages (et le regard du spectateur), notamment par la présence d'une profondeur de champ, s'ouvrait alors sur une autre dimension... et engageait des possibilités nouvelles pour la cinématographie.

Hybridation (non affirmée) des *rubriques* ou des *séries*

Sortir l'équipe et l'équipement de tournage des studios engendre rapidement des productions hybrides, à la jonction des *scènes de plein air* et des *scènes comiques*. Produite en 1905, *L'Odyssee d'un paysan à Paris*<sup>7</sup> est cataloguée en tant que *scène comique*. Or, le résumé du catalogue ressemble, par l'énumération de divers lieux emblématiques parisiens, pour ne pas dire de ses *attractions* touristiques, à un résumé d'une scène de *plein air* :

*Un paysan qui a mis dans sa tête d'aller visiter Paris, part un beau jour avec son panier lesté de deux lapins. Arrivé à la gare St-Lazare, il s'extasie devant la beauté du monument pour la plus grande joie des passants. Puis, nous le revoyons successivement aux Grands Magasins Dufayel, au Petit Journal, à l'Opéra, où là, son admiration se change en délire. Puis c'est à la place de la Concorde où il s'arrête à un des bassins pour faire boire ses lapins. Reprenant ses pérégrinations, il visite la Bourse, les Halles, se fait nettoyer les dents par un charlatan place de la République et arrive enfin au Jardin des Plantes*<sup>8</sup>.

Ce résumé, de par le florilège de lieux sur lesquels il insiste, suggère, par l'entremise d'un spectateur/acteur dans la vue, le dédoublement de l'expérience du spectateur en salle, invité à visiter brièvement Paris. Dans cette *scène comique*, on s'amuse de la surprise du paysan mésadapté alors qu'il se confronte à certains lieux, objets, techniques : les omnibus, l'omniprésence de fiacres dans les rues bondées, le métro, les éléphants du Jardin des plantes, etc. Parfois utiles à la progression diégétique, ces éléments agissent également comme moments attractionnels, tant pour le paysan que pour le spectateur de la vue.

Nous constatons une différence considérable avec le résumé de la *scène comique Aux bains de mer* (1906)<sup>9</sup> puisque l'aspect *scène de plein air* semble évacué du résumé du catalogue. Alors qu'environ le tiers de la vue est consacré à une suite de panoramiques (probablement recyclés d'une autre production), avec un cache imitant la vue à partir d'une jumelle, seule une simple mention du personnage masculin qui « prend sa jumelle et la braque aux quatre coins de l'horizon sans parvenir à dissiper son ennui »<sup>10</sup> est mentionnée dans la description du catalogue. Dans son organisation formelle, ce film semble proposer une approche différente de l'hybridation entre scène de *plein air* et *scène comique*. L'aspect *scène de plein air* se présente comme une sorte d'aparté attractionnel de plans du rivage et de la plage, à travers les yeux (et les jumelles, en cache) du personnage à l'écran, par un montage alternant entre le regardant et le regardé. Curieusement, l'ensemble des prises de vues ne peut avoir été tourné du simple point où se trouve le personnage. C'est, ici, moins la cohérence narrative qui domine que la volonté de monstration. Nous y reviendrons.

Le film *Les Alpes par le télescope*<sup>11</sup>, exemple parmi d'autres, catalogué en tant que « scène de plein air », brouille davantage les pistes. Le résumé nous explique que le film suit un groupe en expédition dans les Alpes<sup>12</sup>. Étonnamment, il ne fait aucune mention d'un couple qui est témoin de la scène. Pourtant, le film débute sur deux personnages, un homme et une femme, qui prendront chacun leur tour un télescope pour observer au loin. Le spectateur est ainsi invité à adopter le point de vue du personnage tenant la lunette et devient témoin de l'expédition telle que mentionnée dans la description du catalogue. À certains moments, on passe de la vue subjective aux personnages qui regardent à travers la longue vue et réagissent à la scène qu'ils observent. Ajoutons également que la description plutôt tragique de la chute de l'un des personnages dans le catalogue contraste avec la réaction des témoins de la scène qui trouvent la scène plutôt cocasse.

Le choix de cataloguer cette vue comme une scène de plein air paraît étrange. Cette série est généralement attribuée à ce qui serait aujourd'hui associé au documentaire. Or, cette expédition est mise en scène, surtout avec le personnage malhabile, voire burlesque, qui chutera ultimement dans une crevasse, alors que le comportement des personnages/regardant évoque la scène comique. Pourquoi présenter ce film comme une vue en plein air plutôt qu'une scène comique telle qu'elle est mise en scène ou encore une scène dramatique et réaliste tel que le suggère la description du catalogue ? Pourquoi aussi taire ces personnages regardants dans la description alors que la vue s'ouvre et se conclut sur eux ? Cette décision apparaît d'autant plus étrange que, pour *Aux bains de mer*, c'est plutôt la description de ce qui est regardé par le personnage dans sa lunette qui est absente de la description du catalogue. Dans les deux cas, le spectateur est invité à adopter le point de vue d'un personnage, mais, à la lecture du catalogue, le spectateur éventuel n'en est pas averti. Le film *Sang espagnol* (1908)<sup>13</sup> présente un cas similaire. Cette *scène dramatique* propose un plan subjectif, sans cache, qui donne à voir un panorama de la ville. Sans être annoncé dans le catalogue, ce moment attractionnel opère une rupture diégétique, contrairement à cette scène du film *La Fille du sonneur* (1906)<sup>14</sup>, où un plan subjectif attractionnel est intégré, dans la description du catalogue au récit du film comme en témoigne cet extrait :

*Du haut des tours, le vieux attend. Il attend éperdu, tressaillant au moindre bruit, sentant grandir en son coeur une épouvante inconnue. Paris, la grande ville, où s'agitent tant de misères et tant de passions, s'étend au-dessous de lui. Il fouille de son regard anxieux la foule silencieuse des toits aigus et innombrables. Où est sa fille, son enfant ? Vers quel point de cette immensité ! Peu à peu, la silhouette de la ville s'efface dans la nuit<sup>15</sup>.*

Ces exemples confirment la cohabitation entre l'attraction cinématographique et la narration. Or, ainsi que nous venons de le démontrer, la description des films dans les catalogues, qui permet généralement d'orienter la lecture du film, n'insiste pas systématiquement sur les mêmes aspects.

## Perdre le contrôle sur la vue... et le regard ?

Alors que le tournage en studio permet un contrôle presque entier sur le film, les plans tournés en extérieur accueillent et favorisent l'irruption d'événements fortuits et inopinés dans le cadre, qui, en provoquant certains phénomènes hasardeux, sèment parfois des embûches à la compréhension globale de l'oeuvre, sur le plan narratif.

L'intérêt pour *L'Odyssée d'un paysan à Paris*, d'après nous, se situe dans la tension intra et extra diégétique opérée au sein du cadre par les effets de regards qui s'y multiplient. Centrant l'essentiel de son action autour d'un paysan mésadapté au mode de vie urbain, le film, tourné en extérieurs, provoque la curiosité des regards et des réactions des passants. Ce film présente les déplacements, souvent aléatoires, de l'acteur principal et des figurants à l'intérieur du cadre. Ces mouvements semblent constamment tenir aux aguets l'équipe de tournage, comme en témoignent les multiples mouvements de caméra de recadrage et certains figurants complices qui tentent tant bien que mal de tenir hors du cadre certains passants ou encore des chiens errants, ce qui n'est pas sans créer une certaine confusion pour le spectateur. Ces mouvements répétés de la caméra sont peu habituels dans les productions de la firme Pathé de cette époque où la caméra est généralement

fixe. Si les panoramiques se font certes plus présents, hors des *scènes de plein air* où ils sont utilisés relativement fréquemment, les mouvements de recadrage dans cette vue ne peuvent être confondus avec des panoramiques. La caméra s'ajuste et se réajuste aux gestes et déplacements frénétiques et d'apparence aléatoires de l'acteur et des figurants : il semble moins s'agir d'une volonté de présenter le décor que l'*imprévisibilité* de ce qui est dans le cadre qui semble forcer la machine à s'emballer et à se dérouiller.

Mais quel est le véritable enjeu ou la visée du film ? Prendre plaisir à cette *scène comique* ou prendre part à un voyage urbain ? Ce questionnement semble venir d'une ambiguïté de la nature des images de la ville (qu'elle soit fiction comique ou documentarisante). Cette ambiguïté pourrait être forcée par des éléments techniques de tournage, eux-mêmes provoqués, puisqu'on tourne en extérieur. Elle problématise conséquemment la nature du regard qu'on porte sur ce film ; alors qu'il est question du voyage d'un paysan à Paris, le film est lui-même distribué en France et en Europe et donne, notamment, la capitale à voir à ceux qui n'ont pas la chance de la découvrir autrement. Prendre part au voyage du paysan permet autant de voir avec lui la ville que de participer à son aventure, même si c'est à ses dépens. Essentiellement, le film dédouble l'expérience touristique du paysan chez les spectateurs du film, qui peuvent prendre conscience de la réalité urbaine parisienne.

Privilégiant les plans d'ensemble, la caméra capte l'essentiel du voyage du paysan en tableaux plutôt autonomes les uns des autres, s'attardant aux attractions touristiques de Paris. À ce titre, ce film agit presque par moments comme une sorte de brochure touristique dans laquelle circule le paysan. En effet, les plans sont parfois si vastes qu'il est difficile d'isoler le paysan ou encore le « nœud » de l'action. Le cadre est très souvent saturé d'une masse de spectateurs devant un lieu reconnaissable. Mais quel spectacle regardent-ils, ou croient-ils regarder : diégétique ou profilmique ? Très certainement, c'est ce qui fascine et étonne le spectateur contemporain du film, couplé à la curiosité de voir un document dans lequel apparaissent des individus plongés dans la quotidienneté : eux-mêmes surpris d'être à proximité d'un lieu de tournage, d'assister à cet étrange spectacle, de voir peut-être pour la première fois de face un cinématographe. Est-il possible de croire que l'intérêt de ces vues, aujourd'hui, consiste un peu dans cette vague impression du développement d'une conscience, d'un regard et d'un spectateur particulier face au cinéma qui, une fois sorti dans la rue, enregistre l'étonnement des badauds face au déploiement de ce spectacle ?

Ainsi donc, c'est cette circulation impromptue du (des) regard(s) qui détonne. Fascinés par la caméra, les *figurants/spectateurs* regardants créent une circulation du regard faisant en sorte que nous hésitons constamment à nous attarder sur le paysan ou sur eux, pour mieux perdre l'action principale. *L'Odyssée d'un paysan à Paris* permet de réfléchir, justement, sur le regard singulier et frais des spectateurs et leur rencontre avec le cinématographe, sur la transformation du regard que cet appareil produira sur le spectacle et le regard, entre autres choses.

Pour Belloï, la scène de rue, dans les films Lumière, correspond doublement à une *vue de badaud* :

*d'une part, parce qu'à s'immerger dans le mouvement, le fugitif, et l'ondoyant, elle s'assigne pour visée première de rendre compte avec minutie de la diversité des attitudes observées par les passants (regards, détours, évitements, mimiques, disparitions, etc.) ; et de l'autre, plus encore, parce qu'elle fait fond et se règle, constitutivement, sur un point de vue de badaud porté à l'endroit de l'événement profilmique<sup>16</sup>.*

Dans *L'Odyssée d'un paysan à Paris*, le rôle du badaud est différent, dans la mesure où bien que l'on reconnaisse cette description, il s'inscrit dans le cadre d'une mise en scène, dans un événement provoqué, complètement fictif, duquel la majorité des badauds présents semble informée. Ce qui apparaît des plus intéressants dans ce film, c'est cette couche supplémentaire de badauds réels qui s'ajoute à ceux qui seraient fictifs. Leur gaucherie, leur maladresse, leur *capture* dans la vue semble décupler notre curiosité à leur égard : ne sachant parfois pas qu'ils sont filmés, ils ne le découvrent souvent qu'à leurs dépens, au moment même où la scène est tournée et où un assistant tente de rétablir et d'assurer la lisibilité de l'action du paysan.

Dans le cadre très vivant et dynamique, le regard du spectateur en salle se balade constamment entre les lieux emblématiques parisiens et tente de suivre les interactions dans le cadre. Dans un enchaînement plus ou moins organique et éclectique, le spectateur peine à concentrer son regard et son attention sur le paysan (personnage fictif). L'irruption du spectacle, de la présence spectaculaire du paysan dans le quotidien des badauds se devine par leurs regards amusés et multiplient les erreurs allant à l'encontre de l'opacité du cinématographe, comme, par exemple, en regardant directement la caméra. L'exercice déployé par le spectateur à comprendre l'essence de l'action est complexifié par la présence de badauds fictifs parmi les spectateurs amusés, les badauds réels. Des comédiens, complices de la mise en scène, tentent de limiter, assez maladroitement et de manière souvent évidente, en les tirant hors du cadre pour libérer la vue, en préservant l'espace de scène pour le personnage principal (le paysan). Devant ce désordre relatif, il s'avère particulièrement compliqué de bien suivre le personnage du paysan. Le regard du spectateur est constamment stimulé autant au centre du cadre (action mise en scène) qu'en bordure du cadre, voire le hors champ, notamment avec ces badauds qui entrent furtivement dans le cadre et qui en ressortent aussitôt ; ils seront parfois également tirés par quelqu'un hors du cadre, insistant sur la pression et la présence du hors champ. Ou encore ces nombreux chiens errants qui s'immiscent dans le cadre, comme dans plusieurs films Pathé tournés à la même époque. Comme le souligne à propos Belloï :

*si le tournage « en studio » (si l'on peut dire) favorisait, par force, un centrément et une clôture de l'espace visible, il allait tout autrement, à l'évidence, pour le tournage en plein air. Car, on l'a vu, s'il est bien quelque chose qui spécifie le modèle de la « vue locale » et, plus particulièrement, celui de la scène de rue, c'est très précisément l'instauration d'une ouverture et d'un décentrement apparent, sous l'effet desquels vient à s'animer, radicalement, le « fil » tendu entre le champ spéculaire et le champ aveugle<sup>17</sup>.*

La caméra ne parvient jamais réellement à cadrer l'essentiel du personnage principal (le paysan). Par sa légende si ouverte et générale, on ne peut réellement dire quelle est l'intention principale du film. Est-ce de soutenir le moment attractionnel narratif avec le récit dans lequel le paysan serait l'élément attractionnel ? Sont-ce les lieux et monuments parisiens ? Ou s'agit-il plus globalement de ces deux éléments corrélés à une immersion spectatorielle dans le flux vivant ? Il n'y a très certainement pas de réponse juste qui pourrait être comprise à la lumière d'une lecture principale proposée. Le seul élément nous permettant d'interroger ce regard se situe probablement dans l'instabilité du cadrage, qui dépend en fait principalement des mouvements du paysan qui explorent la profondeur de champ ou forcent les entrées et sorties à gauche et à droite du cadre.

Alors qu'on tente, dans *L'Odyssée d'un paysan à Paris*, d'assurer (tant bien que mal) la compréhension de la progression narrative en contrôlant les débordements imprévus de la foule dans le cadre, d'autres films comme *Aux bains de mer* proposent plutôt une posture immersive au

spectateur, par la vue subjective à travers la lunette. En alternance, on passe du plan d'ensemble de l'espion à la lunette aux vues qui balaiant le cadre de gauche à droite ou de droite à gauche, reproduisant la lecture de notre regard. On ne sait trop si la prise a été pensée de la sorte, mais l'un des plans s'attarde sur de jeunes enfants construisant des châteaux de sable : on se croirait dans un film de famille quand l'un d'eux nous salue de la main. Il ne s'agit vraisemblablement pas d'un geste commandé par le personnage, car la possibilité qu'il salue l'homme à la lunette est plutôt improbable étant donné que l'enfant ne peut avoir réalisé être observé de si loin par un dispositif aussi petit et rudimentaire.

### (Cinématographie) attraction du regard

L'aspect chaotique de *L'Odyssée d'un paysan à Paris* surprend le spectateur en salle, dans la mesure où la trame narrative, aussi mince soit-elle, est parfois difficile à suivre. Mais, comme l'ont démontré les travaux de recherche sur le cinéma des premiers temps, notamment ceux d'André Gaudreault et de Tom Gunning, penser l'histoire du cinéma en fonction d'une évolution graduelle vers le cinéma narratif consiste à imposer une vision téléologique. Le cinéma des premiers temps répond davantage à une volonté de montrer (monstration) qu'à une volonté de raconter (narration). Ce film de 1905 est produit dans un moment charnière de l'attraction cinématographique pure qui, au profit de la narration avec laquelle elle est forcée à coexister perd lentement son intérêt auprès du public. Mais, si certaines scènes se veulent davantage attractionnelles que narratives, on force, au niveau de la mise en scène, à contrôler ce qui relève de l'attractionnel, comme par exemple lorsqu'on tente de limiter les agissements et les déplacements de la foule dans le plan. Ce que ne cache pas *L'Odyssée d'un paysan à Paris* est toute la manipulation qu'implique le tournage d'un spectacle cinématographique, d'un point de vue bien plus technique qu'artistique ou d'un souci d'intelligibilité : c'est le moment où tout spectateur est amené à en devenir témoin, à en être spectateur.

Le jeu de regards qui s'installe entre le spectateur en salle et le badaud semble s'inscrire dans cette logique de la cinématographie-attraction. Comme l'affirme Belloï, l'observation du badaud « ne produit aucune image, mais se produit comme événement aussi bien que comme spectacle - dans l'image »<sup>18</sup>. Il ajoute plus loin : « observer l'observateur, soutenir et retourner le regard de sa machine, c'est s'assurer l'opportunité de pouvoir, bientôt, s'observer soi-même. [...] Regarder la machine, selon un singulier effet de spécularité, c'est déjà, en quelque manière, *se regarder soi-même* »<sup>19</sup>. C'est ainsi dire que, du point de vue du spectateur en salle, les regards à la caméra permettent de prendre conscience de l'acte de filmer et rompent son immersion dans la logique narrative du film : *syndrome* de la période transitoire vers un cinéma narratif, mais dont le paradigme de la monstration n'est pas encore disparu.

1 Laurent Le Forestier, *L'Industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908*, thèse de doctorat, Paris 3, 2000, p. 246.

2 Lexique emprunté au catalogue Pathé de l'époque.

- 3 Georges Dyerres, «Deux pionniers du cinéma. Petite histoire du Phono et du Cinéma. Quelques jours avec MM. Ch. Pathé et Zecca», *Cinémaginaire*, n° 22, 2 juin 1922, p. 312.
- 4 Laurent Le Forestier, *L'Industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908*, cit., p. 236.
- 5 Michel Marie, *Y a-t-il un style Pathé ?*, dans Jacques Kermabon (sous la direction de), *Pathé : premier empire du cinéma*, Centre Pompidou, Paris 1994, p. 88.
- 6 Laurent Le Forestier, *L'Industrialisation du mode de production des films Pathé entre 1905 et 1908*, cit., p. 234.
- 7 Copie du film visionné en ligne, *Gaumont Pathé Archives*, <http://www.gaumontpathearchives.com/>, dernier accès 6 juin 2014.
- 8 *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/5845-odyssee-d>, dernier accès 6 juin 2014.
- 9 Copie du film visionné aux Archives du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- 10 *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6364-aux-bains-de-mer>, dernier accès 6 juin 2014.
- 11 Copie du film visionné au British Film Institute (BFI) / National Film and Television Archive.
- 12 Résumé du catalogue : « On part l'alpenstock à la main, les voiles verts et bleus flottant au vent, chargés de cordes, de piolets, de tout le joyeux attirail d'ascension. On marche à pas rapides, léger comme on l'est en suivant les sentiers tortueux, sur les pentes d'une montagne. Un admirable panorama, toute une montée de champs de neige, dorée sous le soleil, aux ombres d'un bleu froid, se déroule à vos pieds, tandis que, suivant les mouvements de la montagne tour à tour visible ou fuyante, la cime du Mont-Blanc paraît au-dessus des nuages. Sous le brillant soleil que réverbère toute la blancheur du paysage, quelques touristes sont pris du mal des montagnes qui produit les mêmes effets que le mal de mer. L'un d'eux, peu habitué à ces courses à travers les montagnes, glisse, manque ses pas, s'attarde, suant, jurant, faisant des bras et de l'alpenstock une télégraphie désespérée. Tout à coup, il pousse un cri terrible, en même temps que le guide d'avant sent la corde se tendre d'une violente et désordonnée secousse et ce sont au-dessus de l'abîme des gigotements, des mouvements effarés, des appels de mains tendues, puis un craquement, puis rien ! D'abord abasourdi par la chute, aveuglé par la neige, notre alpiniste s'agite une minute des bras et des jambes en d'inconscientes détentes comme un pantin détraqué. Mais on opère le sauvetage et les vitrines des hôteliers qui collectionnent des maxillaires, des fragments de vêtements ou d'os pour attirer les Anglais ne s'enrichiront pas de nouveaux débris humains ». *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6350-alpes-par-le-telescope-les>, dernier accès 6 juin 2014.
- 13 Copie du film visionné aux Archives du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- 14 Copie du film visionné aux Archives du film du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC).
- 15 *Fondation Jérôme Seydoux-Pathé*, <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/6260-fille-du-sonneur-la>, dernier accès 6 juin 2014.
- 16 Livio Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*, Nota Bene/Méridiens Klincksieck, Québec-Paris 2001, p. 51.
- 17 *Idem*, p. 152.
- 18 *Idem*, p. 59.
- 19 *Idem*, p. 60.