

## Comment cadrer la rue?<sup>1</sup>

En entrant, il y a cinq ans, avec deux amies spécialistes du cinéma des premiers temps, dans une salle du Rijksmuseum à Amsterdam, nous fûmes, tous les trois, frappés par l'un des tableaux, *Le 'Singelbrug' à Amsterdam*, peint par l'artiste Georg Hendrik Breitner (1857-1923). C'est une scène de rue en hiver avec, au fond, des maisons. Une femme portant un manteau de fourrure, au premier plan et cadrée à mi-corps, semble nous passer. Derrière elle, d'autres personnages arrêtés en plein mouvement – des passants qui avancent vers nous sur le pont enneigé. Tous les trois, nous avons la même association d'idées: les films de l'American Biograph que nous avons vu la veille dans un programme du Nederlands Filmmuseum – la femme au premier plan, ne semblait-il pas qu'elle marchait directement vers une caméra plantée sur ce pont à Amsterdam? N'avait-elle pas ce regard, si courant dans les vues cinématographiques, qui à la fois est attiré par cet appareil curieux devant elle, et essaye de l'éviter? Et parmi les autres passants on trouve, comme dans les films de la Biograph, ceux qui s'obstinent à ignorer l'opérateur (cet homme barbu au chapeau à droite derrière elle), et ceux qui le dévisagent ouvertement (un enfant tenu par la main par sa mère ou une bonne, ou encore un homme blond à droite derrière le barbu)? Le fait que le tableau de Breitner date de 1898<sup>2</sup> ne fait que renforcer cette impression que la peinture se soit inspirée des photographies animées qui, cette même année, furent projetées à Amsterdam. Mais, en vérité, le point de référence intermédial pour Breitner n'est pas la cinématographie, mais la photographie, car dès 1893 il commence à prendre des photos dans les rues d'Amsterdam.<sup>3</sup> Le tableau, tout comme les photos de Breitner, mettent en avant le problème du cadrage de la rue et des conséquences qui en découlent pour sa mise en image. Car parler de vues de la rue, c'est au bout du compte parler d'un rapport – celui entre le mouvement (fût-il arrêté comme dans le cas de la photographie ou de la peinture), l'espace, et des passants (en tant que foule, mais aussi en tant qu'ensemble d'individus). La question que l'on se posera alors concerne la manière dont différents opérateurs des premiers temps ont capté la vie urbaine, afin de savoir dans qu'elle mesure il sera possible de distinguer différents styles au sein de l'ensemble de vues cadrant des rues. On exclura ici – pour des raisons pratiques et à la différence de Livio Belloi dont les réflexions sont un point de

### *Comment cadrer la rue?*

repère incontournable pour quiconque veut analyser cette question – d’une part les films qui enregistrent en premier lieu un événement spécifique qui se déroule dans la rue et qui donc en constitue le sujet à proprement parler (défilés, processions, manifestations diverses – motifs identifiés souvent déjà dans l’intitulé de la vue), et d’autre part ceux dont le cadrage est mobile (panoramas latéraux ou verticaux, caméra montées sur des trains, tramways, bateaux etc.) qui, dans la perspective qui est la nôtre, seraient à considérer comme des cas à part. Un *caveat* s’impose par ailleurs: toute généralisation sur cette matière reste précaire. En scrutant le corpus des films tournés dans la rue au tournant du siècle dans son ensemble, on trouvera sans doute aussi des contre-exemples par rapport aux thèses développées ici. Il faudrait des analyses plus extensives afin de pouvoir arriver à des conclusions moins provisoires.

#### *Les vues Lumière*

C’est sans doute la vue Lumière qui, en premier lieu, apparaît comme le prototype même du filmage en plein air en général, et dans les rues en particulier. Mais inversement à ce qu’affirme une *doxa* longtemps répandue, ces vues ne présentent pas simplement “la vie prise sur le fait”.<sup>4</sup> Comme l’ont démontré plusieurs auteurs, il s’agit, tout au contraire, de résultats d’un travail particulièrement complexe de la part des opérateurs. Aussi bien au niveau du choix de l’emplacement de la caméra que sur le plan du cadrage, du filmage, voire même du montage, la vue Lumière est en fait hautement structurée, sans que cela implique nécessairement, comme l’a observé Livio Belloï, une maîtrise de l’opérateur vis-à-vis du profilmique.<sup>5</sup> Cette structuration se manifeste, bien évidemment, également au niveau des scènes de rue.

Dans un certain sens, on pourrait constater que le filmage dans une rue pose, en premier lieu, un problème de sélection, et donc de focalisation. À l’opérateur s’offrent plusieurs possibilités pour choisir son cadre. Et selon le cas, la prise de vue mettra tantôt l’accent sur la présentation d’un espace urbain et son architecture avec, éventuellement, tel ou tel bâtiment emblématique, tantôt sur ce qui se passe dans la rue, c’est-à-dire sur les passants et les véhicules. Or, dans le corpus Lumière on trouve, certes, des films qui font ressortir les monuments célèbres et, selon le cas, plus ou moins facilement reconnaissables de telle ou telle ville. Ainsi dans *Londres, pont de Westminster et Parlement* (cat. Lumière n° 254),<sup>6</sup> de par sa composition, la vue est clairement dominée par le Big Ben et les Houses of Parliament, tout comme *Bruxelles, Grande Place* (cat. Lumière n° 529) met en valeur avant tout les façades pittoresques. Dans ces deux cas, qui correspondent par ailleurs à un type d’image que l’on trouve également sur des cartes postales, les passants et le trafic apparaissent plutôt comme des accessoires ajoutant du mouvement à une vue d’architecture. De même, dans *Madrid, porte de Tolède* (cat. Lumière n° 261) ou dans les deux films montrant la porte de Jaffa à Jérusalem des côtés est et ouest (cat. Lumière n° 401 et 402), les édifices en question figurent de manière proéminente à l’arrière-plan. Dans d’autres cas, les monuments caractéristiques sont relégués plutôt dans les marges de la vue. Ainsi, dans *Londres, Piccadilly circus* (cat. Lumière n° 255) la fontaine bien connue couronnée de sa figure ailée apparaît au bord gauche du cadre, tandis que la Siegessäule berlinoise peut être aperçue brièvement et fugitivement à l’arrière-fond dans *Berlin, Hallesches Thor* (cat. Lumière n° 428) entre les tramways qui passent devant la caméra.

Parfois, le titre de la vue ne donne que la ville dans laquelle se trouve la rue filmée, sans préciser le nom de cette dernière: *Jérusalem, une rue* (cat. Lumière n° 406), *Damas, une place* (cat. Lumière n° 412), *Naples, une rue* (cat. Lumière n° 431), *Une rue à Tokyo* (cat. Lumière n° 738), etc. Dans ces cas, relativement peu nombreux d’ailleurs, le but est donc apparemment plutôt de capter la vie dans la rue de manière plus “générique”, et non

pas tel ou tel endroit géographique localisable. Vu le choix des villes dans lesquelles on procède de la sorte, on peut penser que l'on mise alors avant tout sur l'aspect pittoresque, voire exotique de la scène. Dans d'autres cas, le cadrage choisi par l'opérateur focalise plutôt sur les mouvements du trafic en tant que tel. Ainsi, dans *Berlin: Potsdamer Platz* (cat. Lumière n° 220), l'appareil semble se trouver "en plein milieu de la circulation".<sup>7</sup> Des différents véhicules passent directement devant l'objectif, et la place en tant que telle n'est pas identifiable. Aucun signe distinctif n'est mise en avant. De même, il est assez frappant de constater que de nombreuses vues qui, selon leur titre, montrent des ponts, ne présentent en fait pas ceux-ci de manière à ce que l'on puisse les reconnaître facilement grâce à leur aspect caractéristique entre les deux rives. Dans *Dresde, August-Brücke* (cat. Lumière n° 231), *Londres, pont de la Tour* (cat. Lumière n° 253), *Le Caire, pont de Kasr-el-Nil* (cat. Lumière n° 365) ou *Rome, pont Ripetta* (cat. Lumière n° 429), tout au contraire, le cadrage privilégie le trafic sur le pont, les mouvements allant vers ou s'éloignant de la caméra.<sup>8</sup>

Dans le genre de vues que l'on vient d'évoquer, l'emplacement de l'appareil est assez systématiquement situé ou bien en biais par rapport à l'axe dessiné par la rue, de manière à ce que des lignes de mouvement multiples puissent s'entrecroiser, ou bien dans l'axe même de la rue, mais à un endroit où celle-ci tourne, et ainsi les véhicules dirigés, en apparence, directement vers l'objectif, changent brusquement de direction et passent devant la caméra (comme, par exemple, tel omnibus à chevaux dans *Rome, pont Ripetta*). L'opérateur Lumière filme de telles scènes, dans la plupart des cas, "à hauteur d'homme", et ceci facilite sans doute son assimilation au flâneur baudelairien, ou, comme le précise Livio Belloï, à un flâneur qui, pour le filmage, se transforme en observateur.<sup>9</sup> Ce positionnement de l'appareil par rapport à l'espace de la rue fait que, chez Lumière, "champ, hors-champ, 'avant-champ' restent infiniment plus perméables; les frontières restent souples, ou mieux, poreuses".<sup>10</sup> En effet, de partout peut surgir un passant, un fiacre, un tramway, et bloquer, momentanément, la vue. Mais puisque il s'agit la plupart du temps de corps et d'objets en mouvement, cela ne constitue pas une interférence avec les objectifs du filmage (sauf quand ce sont des badauds qui s'immobilisent devant la caméra, cas de figure amplement analysé par Livio Belloï). Le point de vue adopté par l'opérateur Lumière ressemble donc en effet à celui construit par le tableau de Breïtner: immergé dans la foule qui l'entoure, il cadre la rue, pour ainsi dire, les yeux dans les yeux.

### *Les vues Edison*

Peut-on parler, de la même manière que par rapport à Lumière, d'une "vue Edison"? La production d'Edison, même si l'on se limite aux quelques années d'activité parallèle des deux fabricants, semble, pour commencer, plus variée, et la vue de plein air n'y tient pas une place aussi privilégiée que chez la maison lyonnaise.<sup>11</sup> Mais aussi la pratique de la prise de vue paraît quelque peu différente quand on compare des sujets semblables filmés par les opérateurs des deux firmes. Ainsi, la (probablement) première scène de rue semblable à celles discutées plus haut est produite en mai 1896 et s'intitule *Herald Square, N.Y.*<sup>12</sup> Mais, intuitivement déjà, on dirait qu'elle ne produit pas tout à fait le même effet de proximité par rapport au spectacle de la rue comme, par exemple, *New York, Broadway et Union Square* (cat. Lumière n° 328). Un article paru le 12 mai 1896, le lendemain du tournage, dans le *New York Herald* confirme en fait cette intuition:

*All of the animation, life and movement peculiar to Herald Square on any bright pleasant afternoon was depicted on photographic film by Raff and Gammon, by means of Edison's Vitascope, yesterday afternoon, and the result will be shown at Koster & Bial's next week. The photographers settled down to work at two o'clock yesterday afternoon, when the squa-*

### *Comment cadrer la rue?*

*re was crowded with cable cars, carriages and vehicles of all sorts, while now and then an "L." train would thunder by. They chose a window on the lower end of the square, where they were within full view of the Herald Building, and at the same time took in Broadway and Sixth Avenue for a radius of several blocks.*<sup>13</sup>

Ainsi, les opérateurs d'Edison ont choisi de prendre la scène non pas *dans* la rue, mais à partir d'une fenêtre. Leur position est donc en surplomb par rapport à la circulation, ce qui explique en effet la différence avec l'exemple tiré de la production Lumière que l'on vient d'évoquer. L'opérateur Edison se place donc d'emblée dans une position – pour reprendre les termes de Livio Belloï – d'observateur, sans passer par celle du flâneur immergé dans la foule. Mais ne s'agit-il pas, dans le cas de *Herald Square, N.Y.*, plutôt d'une exception? Car ce n'est sans doute pas toujours possible de trouver une fenêtre aussi convenablement située. Or, si l'on considère d'autres exemples du même type, comme, entre autres, *Corner Madison and State Streets, Chicago*,<sup>14</sup> *First Avenue, Seattle, Washington*,<sup>15</sup> *South Spring Street, Los Angeles*,<sup>16</sup> on peut constater que ces vues ont en effet été prises d'une position quelque peu élevée. Dans le cas de *First Avenue, Seattle*, l'appareil semble avoir été mis sur un quelconque véhicule hippomobile, car l'on distingue bien, au bord inférieur du cadre, une partie de la tête d'un cheval.

Le choix du point de vue à pour effet de rendre impossible à ce que des badauds viennent se mettre devant l'objectif et de masquer la vue. Les opérateurs d'Edison adoptent alors une stratégie qui est conseillée également par le cinématographe anglais Cecil Hepworth qui, dans son *Animated Photography. The ABC of the Cinematograph* (1897), suggère comme l'une des possibilités pour empêcher l'obstruction possible de la part des badauds de placer la caméra en hauteur ("right above people's heads") – l'autre étant celle d'employer des assistants pour débloquer le champ de la caméra. Comme on le sait, on trouve des traces de cette dernière solution dans mainte vue Lumière.<sup>17</sup> Le point de vue quelque peu élevé des vues Edison permet de montrer non seulement le mouvement des passants et des véhicules dans les rues, mais aussi l'espace urbain avec son architecture, stratégie qui est reflétée d'ailleurs aussi dans des descriptions publicitaires qui manquent rarement de mentionner ces deux aspects.<sup>18</sup>

### *Les vues Mitchell & Kenyon*

Le corpus de films produits par la firme anglaise Mitchell & Kenyon, redécouvert il y a une dizaine d'années et rendu accessible depuis par l'effort conjoint du British Film Institute et du National Fairground Archive, Sheffield, sous la direction de Vanessa Toulmin, offre une autre perspective sur le filmage dans la rue.<sup>19</sup> Postérieurs aux vues Lumière et Edison de quelques années (les exemples traités ici datent de 1901 et 1902, respectivement), les films tournés par Mitchell & Kenyon s'inscrivent en fait dans un contexte quelque peu différent. D'une part, les photographies animées sont devenues entre temps un type d'amusement qui s'est créé son marché propre, avec déjà des différenciations au niveau des réseaux à la fois de la production, de la distribution et de l'exploitation, y compris les divers lieux de consommation.

Mitchell & Kenyon ne produisent pas leurs vues pour un marché fonctionnant à une échelle nationale, et encore moins internationale. Leur clients sont, pour la plupart, des itinérants, des *travelling showmen* qui font appel aux services de la firme afin de faire tourner des vues locales: scènes de rue, mais aussi des cérémonies, défilés et fêtes, voire des événements sportifs tel les matchs de football. Un genre particulièrement bien représenté sont les sorties d'usine, permettant aux forains de filmer leur clientèle prospective pour les inciter à venir voir le

spectacle.<sup>20</sup> Si cette pratique est connue déjà chez les opérateurs Lumière qui, en plus, admettent de souvent avoir mis en marche l'appareil à vide pour faire croire aux passants qu'il pourront se voir à l'écran,<sup>21</sup> elle est appliquée de manière ouverte et systématique par les exploitants itinérants.

Pour les *showmen* anglais, la vue prise dans la rue est, avant toute autre chose, une vue *locale*, tournée pour inciter les habitants d'une ville à venir voir des images prises dans *leur* ville, et aussi de *se* voir à l'écran. A la différence des vues Lumière qui, en l'occurrence, fonctionnent également comme des vues locales à l'endroit où elles sont filmées, mais qui, par ailleurs, peuvent être présentées à une échelle internationale, celles produites par Mitchell & Kenyon ne connaissent qu'une circulation limitée.<sup>22</sup> Ainsi les sorties d'usine, mais aussi les scènes prises dans la rue, ont souvent pour but de capter un maximum de visages d'habitants. Tout comme les opérateurs d'Edison, ceux de Mitchell & Kenyon filment fréquemment d'une position en surplomb. Mais pour eux il s'agit moins d'éviter les badauds que, tout au contraire, d'en prendre le plus grand nombre possible. Dans *Living Wigan* (1902) les forains apparaissent à l'écran et incitent les gens à réagir en direction de la caméra (la même chose vaut également pour la plupart des sorties d'usine).<sup>23</sup> La position en hauteur de la caméra permet à l'opérateur de cadrer la foule et toutes les têtes tournées vers l'objectif. Vers la fin, il y a un panoramique lent, grâce auquel encore plus de gens se trouvent fixés sur la pellicule.

Les films de Mitchell & Kenyon sont plus longs que ceux des Lumières et d'Edison, et ils comportent souvent plusieurs plans. Si cela reflète la pratique courante à cette époque, les choix opérés par les cinématographistes de la firme anglaise sont tout de même indicateurs d'une stratégie spécifique. Ainsi *Jamaica Street, Glasgow* (1901) est une scène de rue prise par une caméra située sur un trottoir (et de nouveau en hauteur). Le film met en valeur le mouvement de la circulation stratifiée en profondeur: au plus près de l'appareil les piétons, ensuite des véhicules s'éloignant de la caméra sur deux voies parallèles, plus loin encore d'autres allant en sens inverse. Cette partie du film est suivie d'une autre montrant un défilé, et c'est à ce moment-là que le filmage privilégie la foule dans le but d'inviter les gens à venir se voir. Dans *Manchester Street Scene* (1901), la machine de prise de vue est située (toujours en hauteur) à une intersection de deux grandes rues de Manchester. Ici aussi, le flux du trafic crée un mouvement complexe de lignes qui, cette fois-ci, s'entrecroisent dans un rythme régulier. Mais entrecoupé, au milieu du film, il y a un plan montrant le forain qui parle avec un soldat en uniforme (un vétéran de la guerre des Boers, paraît-il), et lui donne une sorte de médaille ainsi que des billets gratuits pour une des séances. De nouveau donc, un renvoi explicite au spectacle dans le cadre duquel le film sera présenté. Les vues prises dans les rues de, respectivement, Glasgow et Manchester, jouent donc non seulement sur le désir des habitants de voir des images de leur ville à l'écran, elles comportent en plus des éléments qui, au moment du tournage même fonctionnent comme une action publicitaire, créant de la sorte une mise en abyme à la fois spéculaire et spectaculaire.<sup>24</sup>

### Conclusion

A travers ces quelques exemples, on a pu voir que la manière de cadrer la vue du photographe-peintre Georg Hendrik Breitner traduit un choix stylistique qui met en évidence un point de vue spécifique – celui d'un passant qui se trouve les yeux dans les yeux avec d'autres passants. Les vues Lumière, dans de nombreux cas, relèvent d'un parti pris stylistique similaire, tandis que les opérateurs d'Edison privilégient une position autre, tout comme, quelques années plus tard, ceux de Mitchell & Kenyon. Chez ces derniers, par contre, les objectifs ne

### *Comment cadrer la rue?*

sont plus les mêmes. La foule n'est, pour eux, ni simplement de la matière profilmique en mouvement, ni des badauds risquant de bloquer la vue, mais des futurs clients qu'il faut inciter à prendre conscience du filmage et à se manifester devant la caméra. Si, chez les Lumière, il y a des assistants chargés de limiter l'impact des passants sur le tournage, chez Mitchell & Kenyon les forains, tout au contraire, dirigent la foule de manière à ce qu'une interaction maximale puisse avoir lieu. Le choix stylistique se fonde ici en fin de compte sur un parti pris pragmatique: le but de la vue Mitchell & Kenyon n'est pas tout à fait le même que celui des vues Lumière ou Edison. La question du style, autrement dit, connaît également une dimension historico-pragmatique.

### *Notes*

<sup>1</sup> Le présent article a été écrit dans le cadre de l'Utrecht Media Research Project (UMR). Je remercie Berber Hagedorn pour son aide précieuse au niveau de la documentation.

<sup>2</sup> Du moins en ce qui concerne l'état actuel du tableau dans le Rijksmuseum. Une première version montrant au premier plan une "fille des rues" à la place de la dame en fourrure a été exposée à Amsterdam dès 1896. Sur l'histoire de ce tableau, cf. W. Loos, *Breitner en zijn tijd* (Amsterdam: Rijksmuseum, 1995), pp. 30-31.

<sup>3</sup> Sur Breitner et la photographie cf. A. van Veen (sous la dir. de), *G. H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht* (Bussum: Uitgeverij THOTH, 1997).

<sup>4</sup> Ceci n'est, bien évidemment, que l'une des nombreuses formules allant toutes dans le même sens, à savoir celui d'une reproduction quasiment directe et fidèle du réel. L'auteur de la phrase citée est Henri de Parville, dans un article des *Annales* du 28 avril 1896. Cf. G. Sadoul, *Louis Lumière* (Paris: Seghers, 1964), p. 30.

<sup>5</sup> Cf. L. Belloï, *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps* (Québec: Nota Bene/Paris: Klincksieck, 2001), notamment pp. 23-76. Cf. aussi M. Bertozzi, "Regard en ville. L'intervention Lumière dans la construction du paysage urbain", dans P. Dujardin *et al.* (sous la dir. de), *L'Aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière* (Lyon: Aléas, 1999), pp. 217-223; A. Gaudreault, "Frammentazione e assemblaggio nelle vedute Lumière", in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi (sous la dir. de), *I limiti della rappresentazione/The Bounds of Representation* (Udine: Forum, 2000), pp. 23-48; ainsi que, par rapport à un film souvent considéré comme une sorte de précurseur du Direct Cinema, à savoir *L'Entrée d'un train en gare de La Ciotat*, l'étude de M. Loiperdinger, "Lumières *Ankunft des Zugs*. Gründungsmythos eines neuen Mediums", *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* n° 5 (Frankfurt am Main-Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1996), pp. 37-70.

<sup>6</sup> Sur la production Lumière on se référera à J. Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière. Les 1000 premiers films* (Paris: Philippe Sers éditeur, 1990), et à M. Aubert, J.-C. Seguin (sous la dir. de), *La Production cinématographique des Frères Lumière* (Paris: Bibliothèque du Film/Éditions Mémoires du cinéma, 1996).

<sup>7</sup> M. Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (Frankfurt am Main-Basel: Stroemfeld Verlag, 1999), p. 222.

<sup>8</sup> On sait par ailleurs que le concessionnaire du Cinématographe Lumière en Suisse, François-Henri Lavanchy-Clarke, qui était en même temps le représentant suisse de la firme Stnlight, met la cinématographie aussi au service de la publicité. Dans les vues de rue apparaissent alors souvent des véhicules portant le nom de la marque écrit en grandes lettres sur leurs côtés.

<sup>9</sup> Cf. L. Belloï, *op. cit.*, pp. 34-36. Pour Belloï, cette transformation fait que l'opérateur, posté en retrait derrière son appareil, puisse devenir lui-même l'objet de l'attention des badauds. Cf. aussi les très belles pages consacrées par Belloï à l'analyse de ce phénomène (*ibid.*, pp. 41 et suiv.).

<sup>10</sup> J. Aumont, *L'Œil interminable. Peinture et cinéma* (Paris: Séguier, 1989), p. 31.

<sup>11</sup> Pour la production d'Edison cf. l'indispensable filmographie établie par Ch. Musser, *Edison Motion Pictures 1890-1900. An Annotated Filmography* (Gemona: Le Giornate del cinema muto, 1997).

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, p. 203, n° 158.

<sup>13</sup> Cité *ibid.*, p. 203.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 311, n° 354.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 323, n° 378.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 377, n° 470.

<sup>17</sup> Je cite Hepworth d'après L. Belloï, *op. cit.*, p. 49.

<sup>18</sup> Cf. Ch. Musser, *op. cit.*, passim.

<sup>19</sup> Sur Mitchell & Kenyon cf. V. Toulmin, S. Popple, P. Russell (sous la dir. de), *The Lost World of Mitchell & Kenyon. Edwardian Britain on Film* (London: British Film Institute, 2004).

<sup>20</sup> Cf. V. Toulmin, "Local Films for Local People'. Travelling Showmen and the Commissioning of Local Films in Great Britain, 1900-1902", *Film History*, vol. 13, n° 2 (2001), pp. 118-137. Cf. aussi *The Lost World of Mitchell & Kenyon*, cit., passim.

<sup>21</sup> Selon un passage dans le "carnet de route" d'Alexandre Promio souvent cité. Cf. aussi L. Belloï, *op. cit.*, p. 41.

<sup>22</sup> Cf. sur ce point aussi l'étude d'Uli Jung, consacrée avant tout à la situation en Allemagne, mais dont les observations valent sans doute, *mutatis mutandis*, pour d'autres pays: U. Jung, "Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, vol. 22, n° 3 (2002), pp. 253-273.

<sup>23</sup> Cf. aussi les commentaires de Vanessa Toulmin sur le DVD *Electric Edwardians. The Films of Mitchell & Kenyon* (British Film Institute, 2005).

<sup>24</sup> Chez Lumière on trouve une stratégie semblable dans un film comme *Londres, entrée du Cinématographe* (cat. Lumière n° 250).